روحِ تنقیدی ادب

عشرت پبلشنگ ہاؤس
متصل لائن پریس عقب بان والی گلی
ہسپتال روڈ انارکلی لاہور

رُوحِ تنقیدی ادب

(انتخاب تنقیدی مضامین اُردو)

رُوحِ تنقیدی ادب سے بی-اے، بی-اے آنرز
ایم-اے اُردو، فاضل اُردو اور امتحانات مقابلہ کے
اُمیدواران پورا پورا فائدہ حاصل کر سکتے ہیں۔

شائع کردہ

عشرت پبلشنگ ہاؤس

متصل لائن پولیس

ہسپتال روڈ لاہور

بار اوّل ——— سنہ ۱۹۶۴ء

تعداد ——— ۵۰۰

قیمت ——— دس روپے پچاس پیسے

مطبع ——— رحمانی پریس ذیلدار روڈ لاہور

پبلشرز ——— محمد یعقوب خاں

فہرست مضامین

۱۔ لسانیات ۔ تعریف، مقصد اور مطالعہ

مطالعہ لسانیات کا تاریخی جائزہ لینے سے پتہ چلتا ہے کہ بہت سے علوم کے مقابلہ میں نسبتاً یہ ایک نیا علم ہے۔ چونکہ ابھی تک اس کی ضرورت، اہمیت، مقصد اور افادیت کے متعلق زیادہ علم نہیں ہو سکا ہے اسلئے اسے زیادہ مقبولیت اور ہردلعزیزی بھی حاصل نہیں ہو سکی ہے یہ بات ہر علم و فن کے سائنٹفک مطالعہ کے سلسلہ میں سامنے آتی ہے کہ اسکا مقصد اور فائدہ کیا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ جب انسان کی سماجی تہذیب اور اس کے ارتقا کا ذکر آئیگا تو زبان کی اہمیت کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ تہذیب و تمدن کی ترقی میں زبانوں کا بہت بڑا ہاتھ رہتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ روزمرہ کی عام زندگی میں آپس کے تعلقات کے لئے اور قومی زندگی کی تنظیم اور تعمیر پر زبان بہت زیادہ اثرانداز ہوتی ہے۔ یہ زندگی کے ہر شعبہ پر اس قدر گہرا اثر ڈالتی ہے کہ اس کا مطالعہ کئے بغیر کوئی بھی تاریخ، سیاسی یا سماجی مطالعہ مکمل نہیں ہو سکتا۔ اسی لئے موجودہ دور میں لسانیات کی اہمیت سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا۔

لسانیات کا مطالعہ کرنے کیلئے ضروری ہے کہ سب سے پہلے اس بات پر غور کیا جائے کہ زبان کیا ہے اور مختلف علماء نے اس کی کیا تعریف کی ہے۔ یوں تو اسے کسی نہ کسی شکل میں صوتی علامت یا اشارہ قرار دیا ہی جاتا ہے لیکن اس کی نوعیت، ماہیت اور سماجی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لحاظ سے E. H. SLURLEVU کی یہ تعریف سب سے زیادہ مناسب معلوم ہوتی ہے۔

Language is a system of arbilary vocal symbols by which members of a social group cooperate and interact.

یعنی زبان خود اختیار کردہ صوتی علامات کا ایک ایسا نظام ہے جسکی مدد سے کسی سماجی گروہ کے افراد آپس میں تعاون کرتے اور مختلف چیزوں کے متعلق اپنے ردِ عمل کا اظہار کرتے ہیں۔ چونکہ تمام ماہرین لسانیات اس بات پر متفق ہیں کہ زبان یا الفاظ خیالوں یا چیزوں کی صوتی علامتیں ہیں اور اس کا مقصد دوسرے تک اپنے خیالات کا پہنچانا ہوتا ہے اس لئے اس میں معنی ہونا

ضروری ہیں تاکہ دوسرا اسے سمجھ سکے ۔ بے معنی الفاظ یا الفاظ کے مجموعہ کو زبان نہیں کہہ سکتے۔ یہ بات بھی جاننا ضروری ہے کہ آواز زبان کا سب سے اہم جز ہے ۔ اشارے یا کنائے زبان میں شامل نہیں ہو سکتے ۔ یہ اس وقت وجود میں آئی جب محض اشاروں اور کنایوں سے آگے بڑھ کر انسان نے زیادہ ارتقا پذیر ذہنی قوت سے کام لیا ۔ لیکن آواز اور معنی، زبان کے لئے یہ دونوں لازمی اجزا ہیں ۔ آواز جانوروں کی بھی ہو سکتی ہے ، اس لئے اِن سے ممتاز کرنے کے لئے اس میں معنی کا ہونا لازمی قرار دیا گیا اور سماجی زندگی میں اسی سے کام لینا ضروری قرار پایا۔

اس حقیقت سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا کہ زبان آوازوں کا مجموعہ ہے ۔ اسلئے ماہرین لسانیات نے آوازوں کی تشریح اور توضیح پر بہت کچھ لکھا ہے اور مختلف حیثیتوں سے اسکی صوتی اور معنوی اہمیت ظاہر کی ہے ۔ آواز انسان کی اس ترقی یافتہ حالت کا پتہ دیتی ہے جب اس نے محض اشاروں اور کنایوں سے آگے بڑھ کر ارتقا پذیر قوت گویائی سے کام لینا شروع کیا اور دوسری طرف معنی کی قید لگا کر زبان کو جانوروں کی آواز سے الگ کر لیا ۔ اس لئے جہاں تک اظہار و خیال کا تعلق ہے بعض اوقات جسمانی اشاروں، کنایوں، جانوروں کی بولیوں ، تحریری علامتوں اور تصویروں وغیرہ کو زبان کے مطالعہ میں شامل کیا گیا ہے ، لیکن علم اللسان کا مطالعہ اور اصل زبان کی اس حیثیت سے تعلق رکھتا ہے جو آوازوں کے ذریعہ سے ظاہر ہوتی ہے یا تحریری شکل اختیار کر لیتی ہے ۔ اس طرح غور کرنے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ابتدا ہی میں زبان ہمارے سامنے دو حیثیتوں سے آتی ہے ۔ ایک تو اسکی شکل یا ہیئت ہے جو مختلف آوازوں کی صورت میں آتی ہے ۔ دوسری طرف اُس آواز کی وہ معنوی حیثیت جس کا تعلق ذہن سے ہوتا ہے ، کوئی بھی لفظ اس وقت تک کوئی حقیقت نہیں رکھتا جب تک وہ کسی خیال، تصور یا نام سے وابستہ نہ ہو ۔ اس لئے دشواری یہ پیدا ہوتی ہے کہ اگر آوازیں اپنی معنوی حیثیت کو پوری طرح ظاہر نہ کریں یا ان سے ادھورے ہی معنی ظاہر ہوں تو اس سے زبان کا اصل مقصد یعنی ترسیل خیال کا کام پورا نہیں ہوتا ۔ زبان میں ہیئت (FORM) اور معنی ان دونوں چیزوں میں امتزاج ہونا لازمی ہے ۔ اور ان دونوں میں تعلق قائم کرنے کا مسئلہ کافی حد تک نفسیات کا جز بن گیا ہے ۔ اکثر جب یہ سوال پیدا ہو جاتا ہے کہ کسی خیال کے ادا کرنے میں کونسا لفظ کس حد تک مناسب ہے ؟ یا آواز میں وہ مفہوم کہاں سے آتا ہے جس کے لئے ہم اس لفظ کو استعمال کرتے ہیں تو یہ سب ادبی تنقید کا

موضوع بن جاتا ہے۔ اور ادیبوں اور نقادوں کے لئے کافی دشواری پیدا کرتا ہے۔ ان تمام مسائل کے باوجود زبان کا کوئی مطالعہ اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتا۔ جب تک ان دونوں پہلوؤں پر غور نہ کر لیا جائے۔ یعنی (۱) صوتی اور (۲) معنوی۔

ان دونوں کے ساتھ ہی زبان کا ایک تیسرا پہلو بھی سامنے آجاتا ہے جس سے اس کی سماجی زندگی کا پتہ یعنی انسان کی سماجی زندگی میں زبان کی کیا اہمیت ہے، اور اس سے اس کا کیا تعلق ہے۔ یہ تینوں پہلو الگ الگ مطالعہ کے مستحق ہیں اور لسانیات کے ہر مطالعہ میں ان پر غور کرنا ضروری ہے۔ اگرچہ صوتی، معنوی اور سماجی تینوں حیثیتوں سے علم اللسان کا مطالعہ کرنا ضروری ہے لیکن مطالعہ کی آسانی کے لئے ان کو الگ الگ کر دیا گیا ہے۔ اب یہ ہوتا ہے کہ اکثر ماہرین لسانیات نے محض صوتی پہلو پر غور کیا ہے، معنوی پہلو پر منطق اور نفسیات کے علماء نے اور سماجی پہلو پر سیاسیات اور عمرانیات کے ماہرین نے۔ اس طرح زبان کے مطالعہ کے سلسلہ میں علم اللسان میں جن پہلوؤں کا مطالعہ کیا جاتا ہے وہ زیادہ تر یہ ہیں:۔

۱۔ PHONETIES اور PHONEMIES (صوت سے متعلق علم)
۲۔ MORPHOLOGY (لفظوں کی بناوٹ)
۳۔ SEMANTICS (لفظوں کے معنی کا علم)
۴۔ ETYMOLOGY (علم صرف یا اشتقاق)
۵۔ SYNTEX (نحو)

تمام سائینسوں کی طرح موجودہ دور میں زندگی کے ہر شعبہ سے لسانیات کا گہرا تعلق معلوم ہوتا ہے۔ آجکل صوتیات کے مختلف شعبے ہو گئے ہیں اور جس طریق کار پر آج سب سے زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ وہ آواز کی اس بنیادی وحدت سے تعلق رکھتا ہے جو ایک آواز کو دوسری آواز سے الگ کرتی ہے۔ چنانچہ اسی لئے عام طور پر زبان کے مطالعہ کے سلسلہ میں علم الاعضاء (PHYSIOLOGY) اور علم طبعیات (PHYSICS) کی ضرورت پڑتی ہے۔ کیونکہ آواز جسم کے خاص اور پیچیدہ حصوں سے سانس کی مدد سے نکلتی ہے۔ جسم کے اس حصہ کی بناوٹ کا جاننا زبان کی صوتی حیثیت کے مطالعہ کی پہلی منزل ہے۔ اس طرح زبان کا علم الاعضاء اور علم طبعیات سے جو تعلق ہے اس کا پوری طرح اندازہ

ہو جاتا ہے۔ نفسیات (PSYCHOLOGY) سے بھی لسانیات کا گہرا تعلق ہے۔ کیونکہ بولنے کی خواہش سے لے کر لفظوں کے سمجھنے تک جو منزلیں آتی ہیں، وہ سب نفسیاتی حیثیت رکھتی ہیں۔ چنانچہ لفظ اور معنی کے تعلق پر لسانیات کے علماء سے زیادہ نفسیات کے ماہرین نے کام کیا ہے۔ علم الانسان (ANTHROPOLOGY) کے ذریعہ بھی زبانوں کی ابتدا اور اس کی نشو نما پر کافی توجہ دی گئی ہے۔ اس کے ذریعہ قدیم قبیلوں اور نسلوں کا علم ہوتا ہے، اور ان کا مطالعہ کرتے وقت زبان کے ارتقاء پر بھی ضرور غور کیا جاتا ہے۔ عمرانیات (SOCIAL SCIENCES) کے علماء سماج پر زبان کے اثرات اور اس کے عمل کو اپنے دائرہ کی چیز سمجھتے ہیں۔ چنانچہ تاریخ اور جغرافیہ کے ماہرین بھی مختلف حیثیتوں سے زبان کا مطالعہ کرتے رہتے ہیں، کیونکہ اس طرح زبانوں کی گروہ بندی ان کا ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل ہونا اور ان کے تغیرات کا پتہ چلتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ نظامِ تعلیم اور سیاست میں زبان کے مقام کا اندازہ ہوتا ہے۔

زبان کا مطالعہ کرتے ہوئے اس بات کو ملحوظ رکھنا چاہیئے کہ یہ علم محض کسی زبان کے قواعد جاننے یا زبان دانی سے بالکل مختلف ہے۔ لسانیات کا مطالعہ کرنے والے کی دلچسپی محض صحیح زبان کے بولنے سے نہیں بلکہ ان پہلوؤں سے ہے جن کا علم زبان کی بناوٹ مختلف زبانوں کے باہمی رشتہ، اختلافات اور تاریخ کے جاننے میں مدد دے سکتا ہے۔ لسانیات کے لحاظ سے کوئی مردہ یا زندہ زبان حقیر نہیں ہے۔ چونکہ اس کے ذریعہ مختلف قوموں کی تہذیبی زندگی اور ان کی تاریخ کا پتہ چلتا ہے اس لئے لسانی حیثیت سے وہ زبانیں بھی اہم ہیں جس کے بولنے والے باقی نہیں ہیں یا جن کی تعداد کم ہے۔ پروفیسر سید احتشام حسین صاحب نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ابتدائی انسانوں کو جب مادی چیزوں کے وجود کا علم ہوا تو ان چیزوں کو اپنے ذہن اور علم میں قید کر لینے کی خواہش میں اس نے قوت گویائی سے کام لیا۔ اس لئے زبان ہر قدم پر انسانی عمل سے وابستہ ہو گئی (ہندوستانی لسانیات کا خاکہ)۔ مختصر یہ کہ زبان تسلسل روایات سے زندہ رہتی ہے۔ اس کے استعمال سے جسطرح ایک شخص کے دائرہ علم کا پتہ چلتا ہے۔ اسی طرح پوری قوم کے تمدنی ماحول کا علم ہوتا ہے۔ اور بقول احتشام صاحب "زبان کی حیثیت سماجی ہے..... اور لسانی تغیرات سماجی ارتقاء کے تابع ہوتے ہیں۔" جس طرح انسانی علم بڑھتا ہے، زندگی بدلتی ہے۔ اسی طرح

زبان بدلتی اور ترقی کرتی ہے ۔ کبھی کبھی زبان کی یہ تبدیلی بہت تیز اور کبھی بہت آہستہ ہوتی ہے ۔ زبان کی تبدیلی کیلئے کوئی قطعی معیار مقرر نہیں کیا جا سکتا ۔ یہ قوانین ارتقا کے تابع ہے ۔ ضرورت کے مطابق نمو پاتی ہے ، وقت کے رجحانات سے نئے سانچوں میں ڈھلتی ہے اور اس طرح سماجی ، تہذیبی اور سیاسی حالات بدلنے کے باوجود ہلیسہ انسانی ارتقا کا ساتھ دیتی رہتی ہے ؛ ہر بدلتے ہوئے سماج میں اپنی ضرورت پوری کرتی ہے ۔ چاہے اسے کتنا ہی بدلنا پڑے ۔ یہ بھی ایک بحث طلب مسئلہ ہے کہ کیا زبان کی تبدیلیاں انسانی دسترس سے باہر ہیں ۔ اس بارے میں مختلف علماء نے مختلف خیالات ظاہر کئے ہیں ۔ یہ حقیقت ہے کہ تبدیلی پیدا کرنا کسی ایک شخص کے بس کی بات نہیں ، لیکن اس سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ بغیر انسانوں کے تبدیل کئے زبان میں کسی طرح کی تبدیلی ممکن بھی نہیں ۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ زبان انسان ہی نے بنائی ہے اور وہ ضرورت کے مطابق بدلتے رہتے ہیں ۔ البتہ یہ ضروری نہیں ہے کہ تمام تغیر شعوری کوششوں ہی کا نتیجہ ہوں ۔

زبانوں کے مطالعہ کے کئی طریقے پیش کئے گئے ہیں لیکن دو طریقے زیادہ رائج ہیں ۔ پہلا تاریخی یا تقابلی اور دوسرا توضیحی یا تجزیاتی (DESCRIPTIVE) کہلاتا ہے ۔ اول الذکر کا تعلق زبان میں ہونے والے تغیرات اور عام ارتقا سے ہوتا ہے اور توضیحی مطالعہ کے ذریعہ آوازوں کی بناوٹ ان کے اختلافات ، اور الفاظ کی ساخت اور صوری ہیئتی اور صوتی تبدیلیوں کا جائزہ لیا جاتا ہے ۔ لسانیات کا مکمل مطالعہ اس وقت تک ممکن نہیں ہو سکتا جب تک ان دونوں طریقوں کو پیش نظر نہ رکھا جائے ۔ زبان کی ترقی کو سمجھنے کے لئے تاریخی مطالعہ مفید ہو سکتا ہے لیکن اس کا توضیحی مطالعہ کئے بغیر اس کے عمق کا اندازہ لگانا مشکل ہوگا ۔ اس لئے مفید اور صحیح مطالعہ وہی ہوگا جو دونوں کی مدد سے کیا جائے ۔

۲۔ علم اللسان کی مختصر تاریخ

زبان کے متعلق مختلف ملکوں میں حضرت عیسیٰ کی پیدائش سے کئی سو سال قبل سے غور کیا جا رہا تھا۔ لیکن زبانوں کا وہ علم جسے سائنٹفک کہا جا سکتا ہے، کافی بعد کی پیداوار ہے۔ ہندوستانی قواعد دانوں نے سب سے پہلے لسانیات کی طرف توجہ دی۔ اسی طرح یونانی علماء نے بھی مسیح کی پیدائش کے قبل اپنی زبان کی ساخت پر غور کیا تھا لیکن تقابلی لسانیات یا علم اللسان کے اصولوں کی طرف اٹھارہویں صدی سے قبل کوئی توجہ نہیں کی گئی تھی لیکن یونانی فلسفیوں میں ایسے خیالات ملتے ہیں جنکا تعلق زبان کی ماہیت سے تھا۔ چنانچہ افلاطون نے اپنے مکالمہ (CRATYLOS) میں اس پر تفصیل سے بحث کی ہے کہ الفاظ و معنی میں جو تعلق ہے، وہ فطری اور لازمی ہے یا محض وضعی اور مصنوعی۔ یہ بحث اس کے بعد بھی کئی صدیوں تک جاری رہی۔ ارسطو نے بھی اپنی تحریروں میں زبان کا مسئلہ چھیڑا ہے۔ لیکن ان سے زبانوں کی ابتداء، ارتقاء، ماہیت، اور تغیرات کا کچھ علم نہیں ہوتا۔ جہاں تک زبانوں کی قواعد کا تعلق ہے اس کی ابتدا عہد قدیم میں یونان میں اور اس کے بعد روم میں ہوئی۔ ہندوستان میں سب سے پہلی کتاب جسے قواعد کی کتاب کہا جا سکتا ہے، یاسک کی "نرکتی" ہے جس کا زمانہ پانچ سو سال قبل مسیح قرار پاتا ہے۔ اس کے بعد ہی ایک اہم قواعد کی کتاب "اشٹ ادھیائے" کے نام سے تقریباً ۴۰۰ سال قبل مسیح، پانینی (PANINI) نے لکھی۔ پانینی کی کتاب کی ایک شرح اور تفسیر بھی پاتنجلی نے "مہابھاسیہ" کے نام سے لکھی۔ سنسکرت کے بعد پراکرتوں کے متعلق بھی ہندوستانی قواعد دانوں نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اس سلسلہ میں ہیم چند نے بارہویں صدی میں "سدھ ہیم چندر" کے نام سے پراکرت کی مشہور قواعد لکھی۔ اسیطرح دنیا کی دوسری اہم زبانوں میں بھی قواعد کا پتہ چلتا ہے۔ لیکن علم زبان کے مطالعہ کا رواج موجود نہ تھا۔ سب سے پہلے سترہویں صدی عیسوی میں زبان کے متعلق مکمل غور و خوض اور اس کے مطالعہ کی ابتدا ملتی ہے۔ جبکہ یورپ کے لوگ دوسرے ممالک میں گئے، مختلف زبانوں سے ان کا واسطہ پڑا، مذہب کی اشاعت اور تجارت کیلئے دوسری زبانیں سیکھیں، اور اس طرح فطری طور پر بعض زبانوں کی اندرونی مماثلت کا علم ہوا۔ یہی نہیں، بعض مشنریوں نے

دوسری زبانوں کی قواعد پر بھی اظہار خیال کیا۔ خود یورپ میں تمام علوم کا ارتقا ہو رہا تھا اس لئے وہاں کے علماء نے زبان کے متعلق بھی اظہار خیال کیا۔ چنانچہ روسو نے اٹھارہویں صدی کی ابتداء میں زبان کے متعلق اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا کہ کچھ لوگوں نے مل کر زبان کی بنیاد ڈالی ہوگی۔ اس کے بعد CONDILLAC نے اس سے بہتر خیال پیش کیا کہ لوگوں نے جذبات کے تحت چلانا اور اظہار کرنا شروع کر دیا ہوگا، اس طرح زبان کی کوئی شکل بن گئی ہوگی۔ لیکن اٹھارہویں صدی میں جان ہرڈر (J. HERDER) نے لسانیات کی ترقی کے لئے راستہ کھول دیا۔ ۱۷۷۲ء میں اس نے ORIGIN OF LANGUEGE کے نام سے ایک مضمون لکھا جس میں اپنے عہد کے سخت اصولوں اور مذہب پرستوں کے اس خیال سے اختلاف ظاہر کیا کہ "زبان کسی انسان کے ذریعہ نہیں بنتی بلکہ خدا کا عطیہ ہوتی ہے"۔ اس نے بتایا کہ "اگر زبان خدائی دین ہوتی تو زیادہ منطقی اور مکمل ہوتی، رائج شدہ زبانیں اتنی بے ترتیب ہیں کہ یہ خدا کا کام نہیں ہو سکتا۔ ان میں برابر تغیر و تبدل ہوتا رہتا ہے، مختلف علاقوں میں مختلف زبانیں ملتی ہیں۔ یہ سب اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ انسانوں ہی نے بنائی ہوگی۔ اس کے خیال میں زبان فطری تقاضوں کے تحت بڑھتی رہی اور آہستہ آہستہ ترقی ہوئی HERDER نے آنیوالی نسلوں کے لئے زبان کے مطالعہ کا مسئلہ آسان بنا دیا۔ مختلف مشرقی زبانوں کا بھی اس نے مطالعہ کیا اور ان سب کے متعلق اپنی رائے دی۔

فلسفۂ لسان میں انیسویں صدی کی ابتدا سے ایک نیا موڑ پیدا ہوا۔ بہت سے ایسے مسائل سامنے آئے جو اس کے قبل موجود نہ تھے، چنانچہ مختلف زبانوں کا پتہ چلا۔ ان کی تحقیق کی گئی گروہ بندی ہوئی، ان کے آپس کے تعلقات پر غور و خوض ہوا اور اس کا مطالعہ سائنٹفک نقطۂ نظر سے کیا جانے لگا۔ ۱۷۸۶ء کو لسانیات کی تاریخ میں ایک سنگِ میل کی حیثیت حاصل ہے۔ یہیں سے لسانیات کا جدید دور شروع ہو جاتا ہے، جبکہ سر ولیم جونس (N JONES) نے ایک تقریر کے دوران میں تقابلی لسانیات کی اہمیت پر روشنی ڈالی اور اسے ایک سائنس قرار دیا۔ ولیم جونس ایسٹ انڈیا کمپنی کی طرف سے ہندوستان میں ملازم ہو کر آئے اور بعد میں جج ہو گئے تھے۔ سر ولیم جونس نے کہا کہ سنسکرت، یونانی اور لاطینی کا ماخذ ایک ہی ہے اور قدیم فارسی کا بھی اس سے گہرا تعلق ہے۔ اس نے سنسکرت کی تعریف کرتے ہوئے کہا کہ "اس کی بناوٹ حیرت خیز ہے، یونانی سے زیادہ مکمل ہے، لاطینی سے زیادہ صاف ہے، دونوں کی آوازیں یکساں ہیں۔ یہاں تک کہ دونوں کی ابتداء اور بنیاد ایک ہی کہی جا سکتی ہے۔" ان خیالات کا کافی گہرا اثر پڑا اور یورپ کے

علماء نے سنسکرت کی طرف توجہ دی۔ اسی کا نتیجہ تھا کہ ابھی اٹھارہویں صدی ختم بھی نہیں ہوئی تھی کہ تقابلی لسانیات پر جرمن علماء کی تحریریں ملنے لگتی ہیں۔

اس سلسلہ کا ایک اہم نام شلیگل SCHLEGEL ہے (۱۷۷۲ء تا ۱۸۲۹ء) لسانیات پر انیسویں صدی کے ابتداء میں جس نے سب سے زیادہ اثر ڈالا وہ شلیگل ہی تھا۔ اس کی ایک اہم کتاب ۱۸۰۸ء میں شائع ہوئی جس میں سنسکرت کے مطالعہ پر کافی زور دیا گیا تھا۔ اس نے کچھ عرصہ تک پیرس میں سنسکرت پڑھی تھی اور اس نے کہا کہ ہندوستان کی کتابوں کا مطالعہ کرنے سے یورپ کے خیالات میں نئے انقلاب پیدا ہو سکتے ہیں۔ شلیگل نے بتایا کہ سنسکرت اور یورپ کی دوسری زبانوں میں بہت یکسانیت ہے۔ اور تقابلی قواعد (COMPARATIVE GRAMMER) کا ذکر اسی نے سب سے پہلے کیا۔ اس کے خیال میں جو زبانیں سنسکرت سے تعلق رکھتی ہیں ان میں قوت نمو ہے۔ شلیگل نے دنیا کی مختلف زبانوں کو دو خاص گروہوں میں تقسیم کیا تھا۔ ایک سنسکرت اور اس سے متعلق زبانیں، دوسری غیر سنسکرت زبانیں۔ البتہ "چینی" زبان کو اس نے ان دونوں گروہوں سے الگ مانا تھا۔

اسی دور میں ایک دوسرا نام راسک (RASK) کا آتا ہے (۱۷۸۷ء تا ۱۸۳۲ء)۔ اس نے زبان کے مطالعہ کے سلسلہ میں ہندوستان کا سفر بھی کیا۔ وہ متعدد زبانوں کا عالم تھا، اور اس کا خیال تھا کہ قدیم عہد کی تاریخ اور اس کے علوم کا مطالعہ بغیر زبانوں کے علم کے ممکن نہیں ہو سکتا۔ راسک کو علم اللسان کا سب سے پہلا نمائندہ مانا جاتا ہے۔ چنانچہ جیکب گرم (JACOB GRMM) ولیم گرم (WILLIAM GRIMM) یہ دونوں بھائی اور بوپ (BOOP) نے راسک سے متاثر ہو کر اپنے خیالات پیش کئے۔ گرم نے اپنی کتاب کی پہلی جلد میں صوتی تبادلے (SOUND SHIFT) کا تذکرہ کیا اور یہی (GRIMM'S LAW) کہلاتا ہے۔ یعنی جب زبان اپنے پہلے درجہ میں داخل ہو جاتی ہے تو دوسری منزل تک ضرور پہنچے گی اور تیسرے درجہ تک بھی ضرور قدم بڑھائے گی اسی وقت اس کا ارتقا مکمل ہو سکتا ہے۔ گرم کا یہ اصول لسانیات کے مطالعہ اور زبانوں کی تبدیلی کو جانچنے میں بہت مددگار ثابت ہوا۔ اس نے سنسکرت اور یونانی سے قدیم جرمن کا مقابلہ کر کے یہ پتہ لگایا کہ یونانی زبان کے الفاظ جرمن تک پہنچتے پہنچتے کس طرح تبدیل ہوئے۔ یعنی کون سی آواز کس آواز سے تبدیل ہو گئی۔ اسی بنیاد پر دوسری زبانوں میں بھی تغیر اصوات کے متعلق معلومات حاصل کی جا سکتی ہیں۔ گرم نے اس بات پر بھی زور دیا کہ

دنیا کی کوئی زبان حقیر نہیں ہے اور ہر ایک کا مطالعہ تاریخی نقطۂ نظر سے اہمیت رکھتا ہے ۔ تاریخ لسانیات میں بوپ (F. BOPP) کا نام بڑی اہمیت رکھتا ہے ۔ وہ تقریباً ۲۱ سال کی عمر میں مشرقی زبانوں کے مطالعہ کے لئے پیرس گیا تھا ۔ اور سنسکرت کے ساتھ تقابلی لسانیات کا گہرا مطالعہ کیا ۔ اس نے سنسکرت ہی کو سب سے قدیم زبان تسلیم کیا ہے، لیکن یہ بھی کسی دوسری زبان سے نکلی ہے ۔ گرم اور بوپ کی وجہ سے لسانیات کے مطالعہ کا معیار بلند ہو گیا ۔ ان سے قبل صرف (PHILOLOGY) کا مطالعہ کیا جاتا تھا جو محض ایک تہذیب، کلچر یا ایک ہی قوم تک محدود تھا مثلاً LOTIN PHILOLOGY یا GRACK PHILOLOGY وغیرہ لیکن ان علماء نے LINGUISLICS کے مطالعہ کی بنیاد ڈالی جس میں کسی زبان کو علاقائی حدود تک ہی نہیں، بلکہ زبان کے مکمل مطالعہ پر بحیثیت لسانیات کے زور دیا جانے لگا ۔

ان علماء کے علاوہ راپ (RAPP)، ہمبولٹ (HUMBOLDT) اور شلائی خر (SCHLEIEBER) وغیرہ کے نام انیسویں صدی کے وسط تک غیر معمولی اہمیت کے حامل بن چکے تھے ۔ چنانچہ شلائی خر نے کئی زبانوں کا مطالعہ کر کے زبان کی حیاتیاتی (BIOLOGICAL) نشو و نما پر زور دیا اور بتایا کہ اعضائے جسم کی مختلف حرکات کا نتیجہ زبان کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے ۔ اس نے فلسفہ و سائنس سے مدد لے کر زبان کی تقسیم کا نسلی (RACIAL) اصول بنایا اور آج بھی زبان کا تصور نسل ہی سے وابستہ ہے ۔ چاہے یہ اصول عام طور سے تسلیم نہ کیا جائے ۔

آہستہ آہستہ اس علم کی حیثیت محض صوتیات سے آگے بڑھ کر فلسفہ، نفسیات، سماجیات اور دوسرے علوم کے دائرہ میں داخل ہوئی اور بہت سے ایسے علماء پیدا ہوئے جنہوں نے زبان کے مطالعہ کو صرف قواعد، صوتی تغیرات اور قدیم قصے کہانیوں سے ہٹا کر ایک سائنس کا مرتبہ دینے پر زور دیا ۔ یہ لوگ ہیگل اور ڈارون اور دوسرے فلسفیوں اور سائنسدانوں سے متاثر تھے ۔ چنانچہ انیسویں صدی ہی میں (MAX MULLER)، ہرمن پال (HERMON PAUL)، (WHITMEY) وغیرہ کو بڑی اہمیت حاصل ہو گئی، حقیقت یہ ہے کہ ان لوگوں نے لسانیات کو جو صرف چند علماء کے مطالعہ کی چیز بنی تھی، عام مطالعہ بنانے کی کوشش کی ۔ اسی کا اثر تھا کہ بیسویں صدی میں یسپرسن (JES PERSEN) وندرائی (VENDRYES)، (BLOOM FILDWUNDT) اور (SWEET) کے ناموں کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے ۔ مختلف ملکوں کے ان علماء نے نہ صرف زبان

اصولوں و ضوابط سے بحث کی، بلکہ مختلف ملکوں کی زبان سے رشتوں، اور زبان کی تعلیمی، نفسیاتی، اور سماجی اہمیت پر اس طرح زور دیا کہ آج لسانیات ایک وسیع علم بن گیا ہے۔

جہاں تک ہندوستانی لسانیات کے مطالعہ کا تعلق ہے، جیسا کہا جا چکا ہے۔ اس کی ابتداء حضرت عیسیٰؑ کی پیدائش سے قبل ہو چکی تھی۔ پانینی، یاسک، ہیم چند، پاتنجلی اور دوسرے قدیم علماء نے پراکرت اور سنسکرت کے بعض پہلو جو زیادہ تر قواعد سے تعلق رکھتے تھے پیش کئے، لیکن ایک باقاعدہ علم کی حیثیت سے ہندوستان میں اس کا آغاز سر ولیم جونس ہی کے زمانہ سے ہوا اور "اس کے لگائے ہوئے پودے کو بعد کے انگریز علماء نے سینچا" جس کے نتیجہ میں جان بلیز (BEANER) کی مشہور کتاب (COMPARATIVE GRAMMER OF MODERN INDO-ARYNIN LANGUAGES) وجود میں آئی۔ جس کی تین جلدیں بالترتیب ۱۸۷۲ء، ۱۸۷۵ء اور ۱۸۷۹ء میں شائع ہوئیں۔ اس کتاب میں پہلی مرتبہ جدید ہندوستانی زبانوں کا تقابلی مطالعہ لسانی نقطۂ نظر سے پیش کیا گیا تھا تقریباً اسی زمانہ میں ٹرمپ (TRUMPP) نے سندھی زبان کی قواعد ترتیب دی۔ ۱۸۷۴ء میں PLATTE نے ہندوستانی زبان کی قواعد لکھی جس سے اردو کی ابتدائی ساخت اور اس کے ارتقا پر روشنی پڑتی ہے۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہندوستانی زبانوں پر اصل کام انیسویں صدی کے آخری چوتھائی حصہ میں شروع ہوا اور خود بعض ہندوستانی مصنفین خاصکر مرہٹی عالم بھنڈارکر نے ادھر توجہ کی۔ ۱۸۷۷ء کے قریب مولانا محمد حسین آزاد نے پہلے آبِ حیات میں اور پھر سخندانِ فارس کے پہلے حصہ میں لسانی نقطۂ نظر سے سنسکرت اور فارسی کے تعلق کے متعلق اہم انکشافات کیے۔ ابھی بیسویں صدی شروع نہیں ہوئی تھی کہ جان گلکرسٹ، لائل، کیلاگ، وغیرہ نے ہندوستان کی مختلف زبانوں خاصکر ہندوستانی یا اردو کے بارے میں اچھا خاصا مواد فراہم کر دیا۔ ۱۹۰۰ء کے قریب حکومتِ ہند نے ملک کی زبانوں کا جائزہ لینے کے لئے ایک کمیشن سر جارج ابراہم گریرسن (GRICERSON) کی صدارت میں مقرر کیا۔ جنہوں نے چند ہندوستانیوں اور انگریزوں کو ساتھ لے کر تقریباً اٹھارہ جلدوں میں تمام زبانوں کا جائزہ مرتب کیا جو (LINGUISTE SURVEY OF INDIA) کے نام سے شائع ہوا۔ یہ ایک غیر معمولی ذخیرہ تھا۔ اگرچہ اب اس کے بعض نتائج سے اختلاف

کیا جارہا ہے۔ لیکن اس کے مواد سے آج کے علماء بھی کام لے رہے ہیں۔ ۱۹۱۲ء میں کلکتہ یونیورسٹی میں باقاعدہ لسانیات کا شعبہ قائم ہوگیا اور اس کے بعد ہندوستان کی دوسری یونیورسٹیوں اور اداروں نے بھی زبانوں کے مطالعہ کی ہمت افزائی کی۔ اس دوران میں جبکہ بعض ہندوستانی علماء ادھر متوجہ تھے۔ یورپ و امریکہ میں بھی نہ صرف سنسکرت بلکہ جدید ہندوستانی زبانوں کا مطالعہ قلمی طور پہ ہوتا رہا۔ چنانچہ (MAX-MULLAR WHITNEY) والف ٹرنر، گرہام بیلی اور جیوتس بلاک وغیرہ ایسے نام ملتے ہیں۔ جنہوں نے جدید ہند آریائی زبانوں کی ابتداء اور ارتقا کے عالمانہ مطالعے پیش کئے۔

ڈاکٹر محی الدین قادری زورؔ نے ہندوستانی لسانیات کے مطالعہ کیلئے حسب ذیل چار ذرائع پیش کئے ہیں جن کا مختصر جائزہ اس طرح لیا جاسکتا ہے :۔

۱۔ **تذکرے اور قدیم کتابیں** :۔ ان کے مطالعہ سے زبان کی ابتداء اور ارتقاء کے متعلق کم مواد ملتا ہے۔ البتہ کہیں کہیں زبان کے بعض مسائل زیر بحث آجاتے ہیں۔ مثلاً نکات الشعراء میں   نے ریختہ کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے۔

۲۔ **عہد متوسط کی تحریریں** :۔ جیسے باغ و بہار کا دیباچہ، مقدمہ آب حیات، یا سرسید کے بعض مضامین۔ ان میں بھی تحقیق زیادہ کام نہیں لیا گیا ہے۔ لیکن پھر بھی ایسے اشارے مل جاتے ہیں جن سے اس وقت کے عام خیالات کا پتہ چلتا ہے۔

۳۔ **یوروپین علماء کی تحقیقات** :۔ گارساں دتاسی، گلکرائسٹ، شیکسپیر، فاربس اور فیلن وغیرہ کی کتابوں میں ہندوستانی زبانوں کے ارتقا کے بارے میں تفصیل سے ذکر ملتا ہے۔ لفظوں کی چھان بین، لسانی تغیرات ان تمام مسائل پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

۴۔ **عہد حاضر کی تحقیقات** :۔ آج کل ہندوستانی لسانیات پر جو علماء کام کررہے ہیں ان میں گریرسن، بیل، اور بلاک وغیرہ کے علاوہ ڈاکٹر گنے، تارپوروالا، سنتی کمار چٹرجی، ڈاکٹر سدھیر ورما۔ محمود شیرانی، بابو رام سکسینہ، محی الدین قادری زور، ڈاکٹر مسعود حسن خاں، اور پروفیسر احتشام حسین، شوکت سبزواری وغیرہ ایسے ہندوستانی محققین کے کارنامے موجودہ دور کی معلومات کی بنیاد پر مرتب ہوئے ہیں۔ جن کے نتیجہ کے طور پر نہ صرف ہند آریائی زبانوں بلکہ دراوڑ زبانوں کے متعلق بھی غیر معمولی معلومات یکجا ہوگئی ہیں۔

۳۔ زبان کا آغاز اور ارتقا

زبان کیونکر پیدا ہوئی؟ یہ سوال نہایت دلچسپ اور دلکش ہے کیونکہ لسانیات میں یہ اس حیثیت سے نہیں استعمال کیا جاتا ہے جس سے محض آوازیں نکالنا مراد ہوتا ہے۔ اس کیلئے جانوروں اور انسانوں کی آوازوں کا فرق جاننا بھی نہایت ضروری ہے۔ لسانیات میں زبان کا یہ مقصد ہوتا ہے کہ الفاظ اور حرکات و سکنات کے ذریعہ کسی خیال یا مفہوم کو ادا کر دیا جائے اور اُسے دوسرا شخص آسانی سے سمجھ بھی سکے۔ انسانوں کی زبان کا تعلق اس کے شعور سے ہوتا ہے اور اس میں تغیر بھی ہوتا رہتا ہے۔ زبان اور خیال میں کیا چیز پہلے وجود میں آتی ہے اس پر بحث ہوتی رہی ہے اس سلسلہ میں پروفیسر احتشام حسین کا یہ خیال درست معلوم ہوتا ہے کہ "عام انسانی زندگی اور اس کے سماجی مسائل کو پیش نظر رکھتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ دونوں ایک دوسرے کیلئے لازم و ملزوم ہیں"۔ زبان کی ابتداء کے متعلق یقینی طور پر کچھ کہنا اسلئے مشکل ہے کہ خود انسان کے بارے میں بھی ہمیں یہ معلوم نہیں ہے کہ وہ کب سے اپنی موجودہ حالت میں روئے زمین پر آباد ہے، لیکن اکثر علماء مثلاً JESPERSEN یا VENDR ES وغیرہ نے اپنی تحقیقات میں اس پر زیادہ توجہ نہیں دی کہ زبان کی ابتدا کب سے ہوئی کیونکہ قدیم عہد کی انسانی زندگی کے بارے میں کوئی یقینی شکل معلوم نہیں ہے۔ چار ہزار سال قبل مسیح کے کتبات سے کچھ معلومات حاصل ہو جاتی ہیں، اس سے قبل کے بارے میں کچھ نہیں کہا جا سکتا۔

ابتدا میں بعض علماء کا یہ خیال تھا کہ خدا نے انسان کو نطق کی وہ طاقت بخشی جس سے اس نے زبان پیدا کی، لیکن زبانوں کے اختلافات اور ان کی بے ترتیبی کے پیش نظر اس نظریہ پر بہت سے اعتراضات کئے گئے۔ بہت سے علماء خاص کر HERDU نے اس کی شدید مخالفت کی۔ عرصہ تک یہ خیال تھا کہ جانوروں کی بولی، بچوں کے بولنے کی ابتدائی کوشش اور غیر متمدن قبائل کی زبانوں کا مطالعہ کر کے زبان کی ابتدا کے اصول بنائے جا سکتے ہیں لیکن ان سے کوئی نتیجہ نکالنا ممکن نہیں کیونکہ جانوروں کی بولیاں ہمیشہ سے ایک ہی طرح بغیر کسی تبدیلی کے موجود ہیں، بچہ اسی آواز کو نقل کرتا ہے جو اس کے آس پاس بولی جاتی ہیں اور

غیر مہذب قوموں کی زبانوں کے ارتقا کا حال بھی اچھی طرح معلوم نہیں ہے۔ ہاں ان قبائلی بولیوں سے زبان کی ساخت کے متعلق ضرور کچھ معلومات حاصل ہو جاتی ہیں۔ بہر حال زبانوں کی ابتدا کے متعلق کوئی نظریہ اس وقت تک ممکن نہیں ہو سکتا جب تک یہ پوری طرح نہ معلوم ہو سکے کہ ابتدائی انسان کہاں پیدا ہوئے؟ سب ایک ہی جگہ مقیم تھے یا مختلف جگہوں پر؟ اور ایک جگہ سے دوسری جگہ کب اور کس طرح گئے؟ ابھی تک ان سوالات کا کوئی تشفی بخش جواب نہیں مل سکا۔ چند نظریات ماہرین لسانیات نے اخذ کر لئے ہیں۔ جن کے ذریعہ زبان کے ارتقا کے مدارج پر روشنی پڑتی ہے :۔

(A) Bow-wow Theory (کتے کی بولی کی نقل) یعنی ابتدائی انسانوں نے جانوروں کی بولیوں کی نقل کی ہوگی، رفتہ رفتہ اسی طرح زبان بن گئی۔ اسے Onomatopoeic Theory بھی کہتے ہیں، یہ نظریہ مناسب نہیں ہے کیونکہ انسان کا مرتبہ جانوروں سے بہتر ہے۔ دوسرے ان بولیوں سے زیادہ خیالات واضح نہیں کئے جا سکتے تھے۔ چند ہی آوازیں ایسی ہو سکتی ہیں جنہیں دوسروں کی نقل کہا جا سکے۔

(B) Ding-Dong Theory اس نظریہ کے ماننے والوں کا خیال ہے کہ آواز اور اس کے مفہوم میں ایک طرح کا باطنی تعلق ہوتا ہے۔ جب انسان کے ذہن میں کوئی خیال پیدا ہوا تو اس کے اظہار کے لئے اس نے خود بخود ایسی آوازیں نکالیں جو اس کے اندرونی خیالات کی ترجمانی کر سکیں۔ اس خیال کو میکس نے پیش کیا لیکن اس کے نقائص پر غور کرنے کے بعد اس نے خود ہی اسے ترک کر دیا۔

(C) Yo-heho Theory اس کا مقصد یہ تھا کہ ابتدائی انسان زیادہ تر اجتماعی طور پر کام کرتے تھے اور کامیابی، خوشی، غم، اور غصہ وغیرہ کے جذبات کا اظہار سب ایک ہی طرح کرتے تھے، شدید جسمانی محنت کرتے وقت تھکن کے اظہار کیلئے بھی ایک سی آوازیں نکلتی تھیں۔ اسی طرح ایک جذبہ کیلئے انہیں آوازوں کے معنی پیدا ہوئے جس سے زبان کا وجود ہوا۔

(D) Pooh Pooh Theory اسے Introjuctional Theory بھی کہتے ہیں۔ درد کی شدت، یا حیرت اور خوف وغیرہ کے لئے سب نے ایک ہی طرح کی آوازیں نکالیں۔ انہیں کی مناسبت سے ویسے ہی الفاظ استعمال ہونے لگے اور زبان کی ابتدا ہوئی۔

(E) SING-SONG THEORY :- اس نظریہ کے ماننے والوں کا یہ خیال ہے کہ ابتدائی انسانوں نے ایک ساتھ ناچنا اور گانا شروع کیا ان میں ایک سے جذبات شامل رہے ہوں گے۔ اس طرح ان کے عمل سے جو آوازیں پیدا ہوئی ہوں گی۔ لوگوں سے انہیں بامعنی سمجھکر زبان کا مرتبہ دے دیا۔

(و) TATA THEORY :- اس کے پیرو محض اسی بات پر زیادہ زور دیتے ہیں کہ جسمانی حرکت کے ساتھ جو آوازیں نکلتی ہیں انہیں کو بار بار نقل کرنے سے ایک طرح کے معنی پیدا ہو گئے، اور زبان کا وجود ہو گیا۔

اسی طرح کے بہت سے دوسرے نظریات بھی پیش کئے گئے ہیں، لیکن کسی کو یقینی طور پر قبول نہیں کیا جا سکتا۔ چنانچہ اسی چیز کو پیش نظر رکھتے ہوئے JESPERSEN نے یہ خیال ظاہر کیا کہ زبان کی ابتداء کا علم تقریباً ناممکن ہے۔ اس کے مطالعہ کا بہترین طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ ہم جس زبان کا مطالعہ کرنا چاہتے ہیں اس کی موجودہ حالت کو بنیاد بنا کر ماضی کی طرف بڑھتے جائیں ساتھ ہی دوسری زبانوں سے بھی مقابلہ کرتے اور آوازوں کی تبدیلیوں کو دیکھتے ہوئے، اگر قواعد کے اصولوں کے مطابق جائزہ لیں گے تو اس طرح ایک آخری منزل تک پہنچ جائیں گے اس سے پہلے کی حالت کا جاننا ممکن نہ ہوگا اور اسی ذریعہ سے اس زبان کی ابتدا معلوم ہو سکتی ہے۔ جس کا مطالعہ پیش نظر ہے لیکن اس مسئلہ پر غور کرتے ہوئے ہمیں انسانی ارتقاء کے تصور کو نظر انداز نہیں کرنا چاہئیے۔ بعض دوسری چیزوں کے علاوہ انسان کے پاس ایک ایسا ذہن تھا جو شعوری طور پر علامات کی تخلیق کر سکتا تھا اور ان علامات کو ضرورت کے وقت اپنا مفہوم ادا کرنے کے لئے استعمال کر سکتا تھا۔ اپنی ابتدائی زندگی میں اپنے تجربوں کو مفید کرنے کی ضرورت پیش آئی۔ اور اس چیز نے اس کے شعور کو جلا دینے کے ساتھ ساتھ اس کی ان طاقتوں کو ابھارا جو کام میں لائی جا سکتی تھیں۔ اس طرح وہ قوت گویائی جو اس کے اندر موجود تھی زبان کے پیدا کرنے میں مددگار ثابت ہوئی۔ بہرحال اس میں کسی قسم کا شک نہیں کہ زبان انسان کی اجتماعی زندگی کا نتیجہ ہے اور چونکہ وہ ہمیشہ سے ایک اجتماعی جانور مانا گیا ہے اس لئے غالباً اس نے بہت جلد اظہار خیال کا وہ ذریعہ پیدا کر لیا ہوگا جسے زبان کہا جاتا ہے۔

زبان کی پیدائش کے بعد اب دوسرا سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ کس طرح پھیلی؟ اس کا انحصار اس بات پر ہے کہ انسانوں کا ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل ہونے کا

تاریخ کا علم ہو۔ اس سلسلہ میں چند باتوں پر نظر رکھنا ضروری ہے۔ مثلاً جغرافیائی اثرات، ہمسایہ ملکوں سے تعلقات، فاتح و مفتوح کا اثر، تجارت اور انتقال مکانی۔ یہ تمام چیزیں زبانوں کو پھیلانے میں مدد دیتی ہیں۔ چنانچہ تاریخ لسانیات کے ماہر زبانوں کے مختلف خاندانوں کے مطالعہ کرتے ہوئے اس منزل تک پہنچے ہیں جہاں سے وہ زبان مختلف شاخوں میں تقسیم ہوئی۔ اس نظریہ کو عام طور سے PEDEGREW THEORY کہا جاتا ہے۔ جسے شلائی خر (SCHLEICHER) نے شروع کیا۔ کیونکہ اس نے زبانوں کو مختلف نسلوں کی بنیاد پر تقسیم کرنے کی کوشش کی اور یہ خیال ظاہر کیا کہ زبانیں نسلوں اور قوموں کے ساتھ ایک جگہ سے دوسری جگہ پھیل گئیں۔ لیکن اب عام طور سے یہ نظریہ زیادہ قابل قبول نہیں مانا جاتا۔ بہت سے دوسرے علماء نے اس تاریخی مطالعہ کے بجائے تفصیلی مطالعہ پر زیادہ زور دیا۔ یعنی محض تاریخی ارتقا ہی زبان کے مطالعہ کے لئے کافی نہیں ہے۔ بلکہ اس کی ساخت اور بناوٹ پر غور کر کے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ کون سی زبانیں ایک دوسرے سے خاندانی تعلق رکھتی ہیں۔ بظاہر یہ طریقہ زیادہ سائنٹفک معلوم ہوتا ہے۔ لیکن عملی طور پر زبانوں کو خاندانوں میں تقسیم کرتے وقت اکثر طالب علم زیادہ تر تاریخی طریقہ کو ہی پیشِ نظر رکھتے ہیں۔ اسی لئے کسی زبان کو آریائی، کسی کو سامی اور کسی کو دراوڑی زبان کہتے ہیں۔ دنیا میں زبانوں کے پھیلنے کی تاریخ اُن لوگوں کی تاریخ سے وابستہ ہے جو ایک ملک سے دوسرے ملک، ایک چراگاہ سے دوسری چراگاہ، اور ایک دریا کے کنارے سے دوسرے دریا کے کنارے تک گئے، اور اپنے ساتھ اپنی زبانیں بھی لیگئے۔ زمان و مکان کی تبدیلیوں سے خود ان کی زبانیں بدلیں اور چونکہ ان کے پاس لکھنے کا کوئی طریقہ موجود نہیں تھا۔ اس لئے زبانوں کا معیار یعنی تلفظ وغیرہ برقرار نہیں رہ سکے۔ اور تھوڑے تھوڑے وقفوں اور فاصلوں کے بعد بولنے والے انہیں اپنی سہولت اور ضرورت کے لحاظ سے استعمال کرتے رہے۔ اس طرح زبانوں کی شاخیں بن گئیں، اور وہ مختلف مقامات پر پھیلیں۔

۴۔ تغیّرِ لسانی ۔ آواز، صوتی تغیّر، معنوی تغیّر

آواز

زبان اس وقت تک زبان نہیں کہی جا سکتی ۔ جب تک اظہار کیلئے آواز اس کی مدد نہ کرے ۔ یہ آوازیں جب ذہن کو متاثر کرتی ہیں، تو ذہن آواز کے مفہوم کے مطابق ان کی شکلیں بناتا ہے۔ اور ان کے مفہوم کو واضح کرتا ہے۔ ان آوازوں کا نکلنا اور سننا دونوں جسمانی اور طبعی قانون کے تابع ہیں ۔ اس کا تعلق جسم کے ان اعضاء سے ہے جو پھیپھڑے، حلق، زبان، تالو، دانت اور ہونٹ پر مشتمل ہیں ۔ آوازوں کے صحیح مطالعہ کے لئے ایسی تجربہ گاہوں کا ہونا ضروری ہے جہاں ان کی رفتار اور لہجہ کا اندازہ لگایا جا سکے ۔ جہاں تک آوازوں کا تعلق ہے دنیا کی تمام زبانوں کو دیکھتے ہوئے ان کی تعداد معین نہیں کی جا سکتی ۔ لیکن ہر قوم جو زبان بولتی ہے وہاں کم و بیش آوازیں مقرر و معین ہیں ۔ اسی وجہ سے کبھی کبھی یہ خیال پیش کیا گیا ہے کہ بعض قومیں بعض آوازیں نکال ہی نہیں سکتیں ۔ لیکن جدید تجربوں سے یہ بات غلط ثابت ہو گئی ہے ۔ اگر کوئی جسمانی خرابی نہ ہو تو ہر شخص کوشش کر کے تقریباً ہر آواز نکال سکتا ہے ۔

آواز ہمارے منہ سے دو طرح سے نکلتی ہے ایک صورت یہ ہوتی ہے کہ سانس کے ساتھ اسے بغیر روکے ہوئے نکلنے دیا جائے ۔ اس طرح یہ آوازیں نکلتی ہیں ۔ انہیں VOVEL (حروف علت) کہتے ہیں ۔ دوسری آوازیں وہ ہیں جن میں سانس کے ساتھ نکلنے والی آواز حلق، زبان، تالو، اور ہونٹ کے مختلف حصوں کی مدد سے تبدیل ہوتی ہوئی فضا میں پہنچتی ہے ایسی آوازوں کو CONSONANTS (حروف صحیح) کہتے ہیں اردو میں حروف علت کا کام زیر، زبر، پیش، (ـِ ـَ ـُ) اور ا، و، ی، سے لیا جاتا ہے ۔ انگریزی میں A, E, I, O, U حروفِ علت کہے جاتے ہیں ۔ غیر ملکی زبانوں کے سیکھنے کے لئے ان آوازوں اور حروف کو جاننا ضروری ہوتا ہے ۔ حروفِ صحیح بھی مختلف رکاوٹوں کی وجہ سے بڑی تعداد میں پائے جاتے ہیں ۔ ان حروف کے نکالنے میں اگرچہ

دوسرے اعضاء بھی مدد کرتے ہیں لیکن زبان سب سے اہم فرض انجام دیتی ہے۔ زبان منہ کے اندر خاص طور سے چار مقامات کو چھوتی ہے۔ (۱) تالو کا پائیں اندرونی حصہ جو حلق سے قریب ہے۔ (۲) تالو، (۳) دانتوں کی جڑیں۔ (۴) دانت۔ اس طرح ماہرین صوتیات نے آوازوں کی مختلف قسمیں قرار دی ہیں۔ پروفیسر احتشام حسین نے "ہندوستانی لسانیات کا خاکہ" میں لکھا ہے کہ "یہ بتانا مشکل ہے کہ دنیا کی تمام زبانوں میں کل کتنی آوازیں ہیں لیکن اس بات کی کوشش کی گئی ہے کہ ہر آواز دوسری آواز سے ممتاز کر کے تحریر میں قید کی جا سکے۔ آوازوں کی قسموں اور ان کے باریک فرق کو سمجھنا زبان کے اندر جو تبدیلیاں صوتی حیثیت سے ہوتی رہتی ہیں، ان کے سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔"

اس حقیقت سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا کہ زبانیں ہمیشہ تبدیل ہوتی رہتی ہیں۔ اور ان تبدیلیوں کی بہت سی وجہیں بتائی جاتی ہیں۔ لیکن علمائے لسانیات نے ان تبدیلیوں کو صرف چند صورتوں تک محدود رکھا۔ ان کے بنیادی اسباب تلاش کرنے کی کوششیں کی گئی ہیں۔ لیکن اس کے تغیرات اتنے مرکب اور پیچیدہ طریقہ پر ہو سکتے ہیں کہ یہ جاننا مشکل ہوتا ہے کہ تغیر کا اصل سبب کیا ہے۔ تغیر کی چند صورتیں یہ ہو سکتی ہیں :-

(۱) صوتی تغیر۔
(۲) معنوی تغیر۔
(۳) الفاظ میں تغیر۔

مجموعی حیثیت سے زبان میں انہیں تین تغیرات کی شکلیں مانی جاتی ہیں۔ لیکن بعض علمائے لسانیات نے یہ کہا ہے کہ زبان کی یہ تبدیلیاں صرف دو طرح کی ہوتی ہیں۔ ایک فطری تبدیلی ہوتی ہے جس میں صوتی اور دوسرے تغیرات شامل ہیں۔ لیکن بعض تبدیلیاں انسان خود اپنی ارادی جد و جہد سے کر لیتا ہے۔ اسے زبان کی ارادی تشکیل کہا جا سکتا ہے۔ صوتی تغیرات پر عام طور سے سب سے زیادہ توجہ دی جاتی ہے۔ کیونکہ زبان کا ارتقا اور بہت سی تبدیلیاں اسی کے ذریعہ سمجھی جا سکتی ہیں۔ لیکن اپنی اپنی جگہ پر دوسرے تغیرات بھی اہمیت رکھتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ جب ہم زبان کی ساخت پر غور کرتے ہیں تو صوتی اور لفظی تغیر کی طرف توجہ کرنی پڑتی ہے اور جب زبان کے استعمال اور اثر پر غور کرتے ہیں تو معنوی تغیر زیر بحث آتے ہیں۔ صوتی تغیرات زیادہ تر مختلف نسلوں کے اختلافات اور جسمانی

فرق کی بناء پر ہوتے ہیں۔ کیونکہ ایک نسل کے بعد دوسری نسل کی آوازوں اور ان کے تلفظ و لہجہ میں ضرور فرق ہو جاتے ہیں۔ بہت سی زبانوں میں ان قاعدوں کے مطالعہ پر بہت زور دیا گیا ہے۔ جن سے صوتی تبدیلیوں کا پتہ لگ سکے۔ چنانچہ اس کیلئے ایسے پختہ اور مکمل اصول مرتب کر لئے ہیں کہ انہیں کی روشنی میں ان تبدیلیوں کا جائزہ لیتے ہیں۔ اور ان میں کہیں سے استثنٰی کی اجازت نہیں دیتے۔ لیکن بہت سے دوسرے ماہرین لسانیات اس قسم کی سختی کو پسند نہیں کرتے بلکہ ان کا خیال ہے کہ بعض تبدیلیاں معمولی اسباب کی بنا پر بھی واقع ہو سکتی ہیں اور اسے کسی اصول یا قانون کی حیثیت نہیں دی جا سکتی۔ ہر زبان کا ایک معیاری تلفظ یعنی AVERAGE PRONUNCIATION ہوتا ہے۔ جو امتداد زمانہ سے برابر بدلتا رہتا ہے۔ جن نفسیاتی اور عضوی ترکیبوں سے معیاری تلفظ بنتا ہے۔ اگر ان میں اختلاف نہ ہو تو آوازوں میں یعنی لفظوں کی صوتی حیثیت میں فرق ہی نہ پڑے مگر حقیقت یہ ہے کہ ایسا نہیں ہوتا۔ بچہ تحصیل زبان کی جن منزلوں سے گذرتا ہے ان میں بہت سی نفسیاتی اور عضویاتی پیچیدگیاں ہوتی ہیں ان سب پر قابو حاصل کر لینے کے بعد ہی معیاری تلفظ تک رسائی ہو سکتی ہے۔ ابتدا میں صوتی تغیرات میں ایک ہلکا سا رجحان پایا جاتا ہے، وہی رجحان ترقی کر کے تبدیلی کا قانون بن جاتا ہے۔ کبھی کبھی یہ تبدیلیاں اس طرح بھی پیدا ہو جاتی ہیں کہ جب کسی دوسری زبان سے کوئی لفظ لیا جاتا ہے تو اکثر لاعلمی کی وجہ سے اس کا تلفظ صحیح نہیں ہوتا۔ اس طرح کسی اصول یا قانون کے بغیر آوازیں بدل جاتی ہیں۔ کبھی محض سننے میں، اچھی طرح نقل کرنے میں یا محض لاپرواہی کی وجہ سے آوازیں کچھ کی کچھ ہو جاتی ہیں۔ یہ تمام معمولی تبدیلیوں کی شکل ہو سکتی ہے لیکن زیادہ تر ماہرین لسانیات اس بات پر متفق ہیں کہ جو تغیرات ہوتے ہیں ان کے اصول مرتب کئے جا سکتے ہیں۔ بعض اوقات یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ یہ تبدیلیاں ہوتی ہی کیوں ہیں؟ اس کے بہت سے جوابات دیئے گئے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ جو تبدیلیاں ہوتی ہیں ان میں ہر جگہ اور ہر زبان میں یکسانیت نہیں ملتی۔ اسلئے یہ اسباب قطعی نہیں کہے جا سکتے۔

صوتی تغیرات کو بھی دو قسموں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ وہ تغیرات جو کسی بیرونی اثر کی وجہ سے پیدا ہوتے ہیں جو زیادہ تر دخیل یا عاریتی الفاظ (LOAN WORDS) کی وجہ سے ہوتا ہے جو ایک زبان سے دوسری زبان میں شامل ہو جاتے ہیں۔ ان الفاظ میں تلفظ

کی تبدیلی بہت اہمیت رکھتی ہے۔ دخیل الفاظ کی آواز عموماً اس زبان کی آوازوں سے ملتی جلتی ہے جن سے وہ لئے گئے ہیں لیکن یہ تبدیلی قطعی اور معین شکل میں نہیں ہوتی داخلی یا اندرونی تبدیلی لفظوں کی آوازوں کے فرق اور عام ارتقا کے سبب سے وجود میں آتی ہے۔ علمائے لسانیات نے ان اندرونی تبدیلیوں کے بہت سے وجوہ بیان کئے ہیں۔ مثلاً جغرافیائی حالات کی بناء پر بعض ممالک کے باشندے بعض آوازیں نہیں نکال سکتے اور اس طرح جب وہ کسی دوسری زبان سے الفاظ لیتے ہیں تو اسے تبدیل کر لیتے ہیں۔ لیکن زیادہ تر علماء اس سبب کو کوئی اہمیت نہیں دیتے بلکہ ان کے خیال میں ہمسایہ زبانوں کے جو اثرات پیدا ہوتے ہیں وہ آب و ہوا یا جغرافیائی حالات کے مقابلہ میں زیادہ اہمیت رکھتے ہیں آوازوں کا نکالنا یا نہ نکالنا زیادہ تر عادت پر منحصر ہے اسی لئے اگر کوئی قوم کوئی خاص آواز نکالنے سے معذور ہے تو اسے آلات نطق کا اختلاف نہیں سمجھنا چاہیئے کچھ علماء نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ بعض قومیں اپنی جسمانی ساخت کی وجہ سے بعض آوازیں تبدیل کرنے پر مجبور ہوتی ہیں۔

آوازوں کی تبدیلی کے سلسلے میں سب سے دلچسپ چیز یہ ہے کہ انسان عام طور پر آسان راہ پر چلنا چاہتا ہے وہ آوازیں نکالنے میں محنت سے بچنا چاہتا ہے۔ WHITNEY (وہٹنی) کا خیال ہے کہ انسان اعضاء پر زیادہ زور نہیں دینا چاہتا اور وقت کی بچت کے لئے آسان آوازیں بنا لیتا ہے یہ بھی لسانی تغیر کا بڑا سبب ہے۔ لیکن LESKIEN وغیرہ نے اسے غلط ٹھہرا کر اس سے اختلاف کیا۔ البتہ یسپرسن نے WHITNEY کے خیال سے اتفاق کیا ہے۔

صوتی تغیر کی ایک بڑی وجہ سننے کی خرابی کو بھی قرار دیا گیا ہے۔ بعض الفاظ کے سننے میں معمولی فرق ہوتا ہے۔ لیکن بعد میں ان کے تلفظ میں اس کی وجہ سے فرق پڑ جاتا ہے۔ اور کثرت استعمال سے لفظ کی شکل ہی بدل جاتی ہے۔ اسی سے ملتا جلتا ایک سبب قریب المخرج حروف صحیح کا تبادلہ ہے۔ جیسے اکثر (ن) کی آواز (ل) سے اور (ی) کی آواز (ج) سے بدل جاتی ہے۔

صوتی تغیر کا ایک سبب یہ بھی ہوتا ہے کہ بعض آوازیں دوسری آوازوں کے درمیان میں دب جاتی ہیں یا خاتمہ پر اتنی کمزور ہو جاتی ہیں کہ واضح طور پر سنائی نہیں پڑتیں، اور اس طرح رفتہ رفتہ غائب ہو جاتی ہیں۔ مثلاً 'دُگدھ' سے 'دودھ'، 'شرنگار' سے 'سنگار' یا 'بالوک' سے 'بالو' وغیرہ۔ اس طرح انہیں [illegible] کی وجہ سے زبانوں میں برابر فرق ہوتا رہتا

ہے۔ یہ تغیرات ارتقائے زبان کے لئے لازمی ہیں، اور وہ اتنی شکلوں میں اثر انداز ہوتے ہیں کہ ان کیلئے کوئی قطعی اور یقینی اصول مرتب کرنا ممکن نہیں ہوسکتا۔

زبانوں کے صوتی تغیرات عام طور سے فطری اسباب کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ لیکن بعض تبدیلیاں ایسی بھی ہوتی ہیں جو عوام کی جد و جہد اور کوششوں سے ظاہر ہوا کرتی ہیں۔ زبان کے اس ارتقا کو ارادی تشکیل کہا جاسکتا ہے۔ اس میں عوام اور علمائے لسانیات دونوں کا بہت بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ زبان کا استعمال سماجی زندگی کا بہت بڑا جز بن چکی ہے اسی لئے اس کی تمام تبدیلیاں سماجی ضروریات کی تابع ہوتی ہیں۔ در حقیقت زبان میں تغیرات کا بنیادی سبب "ضرورت" ہے اور WHITNEY (وہٹنی) کا خیال ہے کہ "استعمال" ہی وہ طاقت ہے جو کسی زبان میں تبدیلی پیدا کرتی ہے۔ اس سلسلہ میں ہر شخص کو پوری آزادی ہے کہ وہ خود نئے الفاظ کا استعمال کسی زبان میں کرسکتا ہے۔ یا دوسری زبانوں کے الفاظ شامل کر سکتا ہے لیکن یہ چیز ضروری ہے کہ جو لفظ وہ شامل کرے وہ زبان کو فائدہ پہنچائے اور اس کے ذریعہ سے اضافہ ہو زبان میں تبدیلیاں بہت سے اسباب کی بنا پر واقع ہوتی ہیں۔ اور ان کا جاننا مشکل ہو جاتا ہے۔ لیکن عام طور سے ماحول طرز معاشیات جسمانی و دماغی مشاغل، عادات و اطوار، تعلیم، اظہار خیال میں تغیر کی ضرورت اور سماجی و سیاسی اثرات وغیرہ شامل رہتے ہیں۔ زبانوں کے وجود کے لئے تحقیق طلب، طبعیاتی اور جغرافیائی مسائل کا جاننا ضروری نہیں ہے بلکہ تعلیم، روایت اور ضرورت بھی اس کی ترقی میں بہت مددگار و معاون ثابت ہوتی ہے۔ ہر زبان میں ہمیشہ سے تبدیلی ہوتی رہی ہے اور تاریخی حالات کے تغیر کے ساتھ زبان پر بھی ان کا گہرا اثر پڑتا رہا ہے۔

زبان کی ارادی تشکیل کا تذکرہ کرتے ہوئے محی الدین قادری زور نے بتایا ہے کہ اس کے دو ذریعے ہوتے ہیں۔ ایک عوام کا حصہ، دوسرا عالموں اور انشاء پردازوں کا حصہ یعنی عوام کی سیاسی، معاشی، ثقافتی زندگی پر جو اثرات پڑتے ہیں ان کے سبب سے زبانوں میں ارتقا اور تبدیلی ہوتی ہے، ساتھ ہی ساتھ علماء اور ماہرین بھی اس میں اضافہ کرتے ہیں جو نئی نئی اصطلاحات شامل کرکے اور دوسری زبانوں سے مدد لے کر اپنی زبان کو وسعت اور ترقی دیتے ہیں۔ اس سے یہ بات بخوبی واضح ہو جاتی ہے کہ عہد قدیم سے ہی جو قومیں زیادہ ترقی یافتہ، مہذب اور فریقی تھیں ان کی زبان بھی اہمیت رکھتی تھی اور جب ان کا روائی

آگیا تو ان زبانوں کو بھی تنزل کا سامنا کرنا پڑا۔

(JESPERSEN) لیسپرسن نے لسانی تغیر کے لئے چار اہم صورتیں بتائی ہیں۔

۱۔ طبعی اور جغرافیائی اثرات۔ (PHYSICAL AND GEOGROPHICAL)

۲۔ نسلی اثرات، نسلی اختلاط، خاص کر سیاسی اور اقتصادی اسباب کی بنا پر۔

۳۔ مجموعی طور پر کسی قوم کا ذہنی نظریہ۔ (MENTAL OUTLOOK)

۴۔ تہذیب، فن اور ادب کے اثرات۔ (CULTURAL, ART AND LITERATURE INFLUENCES)

ان باتوں کا ذکر کرنے کے بعد لیسپرسن نے قومی اختلاط اور بیرونی ممالک کے تعلقات پر سب سے زیادہ زور دیا ہے۔ اس بات پر ضرور دھیان چاہیئے کہ جب دو یا دو سے زیادہ قوموں کا اختلاط ہوتا ہے تو ہر جگہ زبان پر یکساں اثر نہیں پڑتا۔ کبھی فاتح کی زبان کو اہمیت حاصل ہوتی ہے اور کبھی مفتوح کی۔ یہ بات تمدن کے دوسرے مظاہر میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ اسکے سمجھنے کے لئے حسب ذیل نکات کا ذہن نشین کرانا مناسب ہوگا۔

۱۔ سب سے پہلی چیز یہ کہ اکثر دیکھا جاتا ہے کہ کسی ملک کو فتح کرنے کے بعد جو حاکم بنتے ہیں ان کی تعداد کم ہوتی ہے۔ اور وہ مفتوح ملک کو اپنی زبان بولنے پر مجبور نہیں کر سکتے۔ بلکہ وہ خود اس ملک کی زبان سیکھنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ دو ہی ایک نسلوں کے بعد فاتح کی زبان کے اثرات بالکل مٹ جاتے ہیں اور وہ اسی نئے ملک کی زبان اختیار کر لیتے ہیں۔ لیکن فاتح کی زبان کے بہت سے الفاظ وہاں کی ملکی زبان میں شامل ہو جاتے ہیں۔ اگر فاتح ملک بالکل اس کے پڑوس کا ملک ہے اور دونوں میں تعلقات قائم ہیں تو لسانی اثرات دیر پا ہوتے ہیں، لیکن دیکھا یہی گیا ہے کہ ایک طویل عرصہ گزرنے کے بعد اقلیت کی زبان نے اکثریت کی زبان کے سامنے سر جھکا دیا ہے۔ اور وہ زبان اس کیفیت سے پوری طرح مطابقت رکھتی ہے۔

۲۔ اکثر یہ دیکھا گیا ہے کہ حملہ آور بڑی تعداد میں آتے ہیں اور مفتوح ملک کے باشندے ان کا مقابلہ کرنے کے بجائے اِدھر اُدھر چلے جاتے ہیں۔ ان کی حیثیت غلاموں کی ہو جاتی ہے وہ تہذیبی اور معاشرتی حیثیت سے پست ہو جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ فاتح قوم کی نظر میں مفتوح کی زبان نہایت معمولی اور کم وقعت سمجھی جانے لگتی ہے۔ لیکن پھر بھی فاتح قوم کی زبان میں مفتوح کے الفاظ شامل ہو جاتے ہیں۔ اس کے لئے سنسکرت زبان کی مثال

بہت مناسب ہے۔

۳۔ اگر کوئی طاقتور ملک کسی دوسرے ملک کو فتح کرتا ہے اور اُسے اپنے علاقے کا ایک جز بنا لیتا ہے جس میں فاتح قوم کے بعض سپاہی اور عہدہ دار ہی نہیں آتے جاتے بلکہ تاجر اور دوسری پیشہ کے لوگ بھی وہاں آباد ہونے کے لئے بھیج دیئے جاتے ہیں جو وہاں کا ادنیٰ طبقہ بن جاتا ہے۔ اگر ایک مدت تک مفتوح علاقہ فاتح قوم کے قبضہ میں رہے تو زبان پر گہرا اثر پڑتا ہے۔ عادات و اطوار اور رسم و رواج میں بھی تغیر رونما ہوتا ہے۔ اسپین پر عربوں کے قبضہ کے بعد یہی اثر ہوا تھا۔

۴۔ مختلف اوقات میں بعض قوموں کے لوگ دوسرے ممالک میں چھوٹی چھوٹی جماعتوں میں آباد ہونے کے لئے جاتے ہیں۔ وہاں ان کی حیثیت نوکروں، قلیوں، اور خدمتگاروں کی ہوتی ہے اُن لوگوں کے لئے اس ملک کی زبان سیکھنا ضروری ہوتا ہے۔ ایسی حالت میں اُس ملک کی زبان جس میں وہ جاکر آباد ہوئے ہیں، ان کی اپنی زبان بن جاتی ہے۔ نیگرو قوم کی زبانیں ایسی ہی ہیں۔

دو قوموں کے اختلاط کے سبب بہت سے الفاظ ایک دوسرے سے عاریتاً یا استعار لئے جاتے ہیں۔ چنانچہ E. WINDISCH (ونڈش) نے لکھا ہے کہ غیر ملکی زبانوں کو سیکھنے سے کسی ملکی زبان پر اثر نہیں پڑتا۔ بلکہ خود دوسری زبانوں سے مدد لیکر اضافہ کیا جاتا ہے۔

اگرچہ معنی کی تبدیلی اور اس کا مطالعہ بذاتِ خود ایک علم بن گیا ہے۔ اور اکثر لسانیات کے طالب علم اسے علم اللسان کا جز نہیں سمجھتے، لیکن تمام اہلِ علماء نے معنی کی تبدیلی کو بھی اس علم کے مطالعہ کا ایک اہم حصہ قرار دیا ہے۔ لفظوں کے تلفظ کی تبدیلی اور صوتی تغیرات کی طرح لفظوں کے معنی بھی بدلتے رہتے ہیں۔ سب سے پہلی تبدیلی تو غالباً اس وقت ہوتی ہے۔ جب ہم کوئی لفظ کسی دوسری زبان سے مستعار لیتے ہیں۔ اور اسے اپنی زبان میں ایک خاص معنی میں استعمال کرنے لگتے ہیں۔ ماحول کی تبدیلی سے بھی ایک ہی لفظ کبھی ایک معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ کبھی دوسرے معنی میں اور اس کا پتہ اس وقت چلتا ہے جب ہم اس لفظ کو کسی خاص عبارت میں دیکھتے ہیں۔ جیسے "قطعہ" کا لفظ۔ شاعر، پٹواری اور خوشنویس سب مختلف معنوں میں استعمال کرتے ہیں۔

معنوی تغیر عام طور سے تین طرح کا ہوتا ہے۔ (۱) کسی لفظ کے معنی میں توسیع ہو جاتی ہے۔ جیسے "پیسے" کا لفظ "دولت" کے معنی میں استعمال کیا جائے۔ (۲) کبھی معنی محدود ہو جاتے ہیں۔ جیسے "مرغ" کا لفظ اردو میں ایک خاص پرندے کے لئے استعمال ہوتا ہے۔ جبکہ فارسی میں عام پرند کے لئے اور (۳) معنی کی تبدیلی جیسے فارسی کا لفظ دہقان اصلاً زمین کے مالک یا زمیندار کے لئے استعمال ہوتا تھا۔ لیکن اردو میں کبھی کبھی گنوار کے لئے بھی بولا جاتا ہے۔

معنی میں تبدیلیاں اکثر تشبیہ اور استعارہ کے استعمال تخاطب میں احترام کا لحاظ، جذباتی طرزِ اظہار، جغرافیائی ماحول کی تبدیلی کی وجہ سے پیدا ہوتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ مسئلہ منطق، نفسیات، تنقید اور علم لغت سے زیادہ تعلق رکھتا ہے۔ لیکن لسانیات کا طالب علم بھی اس کو نظرانداز نہیں کر سکتا۔

اسی طرح یہ بات بخوبی واضح ہو جاتی ہے کہ گو زبان عام طور سے فطری ارتقا کی پابند ہوتی ہے۔ لیکن انسان کی سماجی ضرورتیں اس کی تشکیل کرتی ہیں۔ اور شعوری طور پر بھی اس میں تغیرات پیدا کر سکتی ہیں۔

۵۔ زبانوں کی تقسیم اور خاندان

انسانی زندگی کے ابتدائی دور سے ہی ان کے تمدنی اور تہذیبی اختلافات کے ساتھ زبانوں میں بھی بہت فرق ملتا ہے۔ ان زبانوں کی تعداد اتنی کثیر ہے کہ ان کا شمار کرنا ممکن نہیں لیکن تھوڑی سی کاوش کے بعد یہ بات واضح ہو جاتی ہے اُن میں سے بعض زبانیں ایکدوسرے سے کافی مماثلت رکھتی ہیں۔ جب سے تقابلی لسانیات کا باقاعدہ مطالعہ کیا جانے لگا ہے اس وقت سے آوازوں، لفظوں، جملوں کی ساخت اور قانونِ تغیر پر نظر رکھنے سے یہ مماثلت زیادہ واضح طور پر سامنے آجاتی ہے۔ چنانچہ اسی طرح مطالعہ کرنے کے بعد کچھ زبانیں ایکدوسرے سے بہت قریب معلوم ہوتی ہیں۔ ان کو ایک خانہ میں رکھا جاتا ہے اور اسی طرح زبانوں کی گروہ بندی کا سلسلہ آسان بن جاتا ہے۔

بہت سے ماہرینِ لسانیات کا یہ خیال ہے کہ تمام زبانیں کسی ایک ہی شکل سے پیدا ہوئیں، لیکن زبانوں کی تشکیل پر نظر رکھکر موجودہ حالات میں اس نتیجہ پر پہنچنا تقریبًا ناممکن ہے۔ بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کچھ زبانیں تو ضرور ایک دوسرے سے رشتہ رکھتی ہیں۔ لیکن اپنی بناوٹ کے اعتبار سے بعض زبانیں ایک دوسرے سے مختلف ہیں اس لئے اب یہ بات واضح ہو چکی ہے کہ تمام عالمی زبانوں کا ماخذ ایک نہیں تھا۔ زبانوں کو مختلف خاندانوں میں تقسیم کرنے کی کوشش عرصہ سے ہوتی آرہی ہے اور اس کے بہت سے طریقوں پر غور کیا جاتا رہا ہے۔ جغرافیائی حدود، نسلوں کے اختلافات اور زبانوں کی ساخت وغیرہ کو پیشِ نظر رکھکر بہت سے علماء نے اس کی تقسیم کی ہے شلیگل، بواپ اور شلائخر وغیرہ نے اس سلسلہ میں بہت اہم کام انجام دیئے ہیں۔ بعض ماہرینِ زبان کی بناوٹ اور اس کی ساخت کے لحاظ سے جو تقسیم کی جاتی ہے۔ اسے زیادہ معتبر سمجھتے ہیں۔ یہ طریقہ کافی مشکل ہے اور جب تک بہت سی زبانوں کی بناوٹ کا علم نہ ہو اس میں غلطی کا امکان ہے۔ یہ بہت سے علماء تاریخی اور خاندانی تقسیم کو بہتر مانتے ہیں۔

ساخت کے لحاظ سے جائزہ لینے سے عام طور سے چار قسم کی زبانوں کا پتہ چلتا ہے:۔

۱۔ سب سے پہلا گروہ "یک لفظی زبان" (ISOLATING LANGUAGES) کا ہے۔ ان میں ہر لفظ اپنی جگہ پر تنہا مکمل اور غیر تغیر پذیر ہوتا ہے نہ اس کی شکل کبھی بدلتی ہے، نہ ان سے کوئی لفظ مشتق ہوتا ہے۔ ہر لفظ کی مختلف حالت کے لئے نیا لفظ ہوتا ہے۔ اسکی سب سے مشہور مثال چینی زبان ہے۔

۲۔ دوسری قسم کی وہ زبانیں ہوتی ہیں جو کسی لفظ میں دوسرا لفظ یا الفاظ کے اجزا ملانے سے بنتی ہیں۔ انہیں AGGLUTINATING یا جڑنے والی زبانیں کہتے ہیں اسطرح کی زبان میں بھی الفاظ کی شکل نہیں بدلتی ہے بلکہ معنی یا حالت کے بدلنے سے اس لفظ سے آگے لفظوں یا لفظوں کے ٹکڑوں کے نئے نئے جوڑ لگا دیتے ہیں۔ ترکی زبان کے الفاظ اسی طرح بنتے ہیں۔

۳۔ تیسری قسم کی زبانوں کو اشتقاقی یا INFLECTIONAL زبانیں کہتے ہیں۔ انکی متعدد قسمیں ہیں۔ لیکن ان کی عام خصوصیت یہ ہے کہ بنیادی لفظ یا مادہ میں لفظوں کا حصہ یا کوئی لفظ شامل کرکے نئے الفاظ بن جاتے ہیں۔ اس قسم کی زبانوں میں لفظ سے آگے اور پیچھے (سابقہ اور لاحقہ) اجزا جوڑ کر نئے معنی بھی پیدا کر دیتے ہیں۔ سامی اور آریائی قسم کی زبانیں ایسی ہی ہیں۔ حالانکہ خود ان دونوں میں بہت زیادہ اختلافات موجود ہیں۔

۴۔ ایسی تیسری ہی قسم یعنی اشتقاقی زبانوں سے ایک شکل اور پیدا ہوگئی جسے تحلیلی (ANALYTICAL) زبانیں کہتے ہیں۔ درحقیقت یہ کوئی الگ قسم نہیں قرار دی جاسکتی۔ جب اشتقاقی زبانوں کے جوڑے الفاظ کا ایک جُز بن جاتے ہیں اور یہ جوڑ واضح نہیں ہو سکتے تو اسے تحلیلی حالت کہتے ہیں۔ ایسی حالت میں یہ بتانا ناممکن ہوجاتا ہے کہ وہ لفظ کس اصل مادہ سے نکلا ہے۔ جو سابقے یا لاحقے پہلی شکل میں ظاہر رہتے ہیں وہ تحلیلی منزل پر پہنچ کر غائب ہوجاتے ہیں اور ان کا تلاش کرنا مشکل ہوجاتا ہے۔ دنیا کی بہت سی ترقی یافتہ زبانیں اسی منزل کا پتہ دیتی ہیں۔ چنانچہ اردو بھی یہی حیثیت رکھتی ہے۔

بعض علماء کا یہ خیال ہے کہ بناوٹ اور ساخت کے لحاظ سے زبانوں کی یہ تقسیم مناسب نہیں ہے بلکہ ان کو ارتقاء کے مختلف مدارج کہا جاسکتا ہے۔ مثلاً فرادر جان ہیمز وغیرہ کا یہی نظریہ ہے۔ MAX-MULLAR نے بھی یہی کہا کہ ISOLATION کا زمانہ غالباً FAMILY STAGE رہا ہوگا۔ AGGLISTINATION کا NAMADIC STAGE

اور INFLEETiON کا POLiTiCAL STAGE لیکن یہ بات زیادہ ٹھیک نہیں معلوم ہوتی۔ بلکہ حقیقت یہی ہے کہ بناوٹ کے اعتبار سے یہ زبان کی قسمیں ہیں۔

بہت سے قدیم ماہرین لسانیات کا یہ بھی خیال تھا کہ اگر دو زبانوں میں عزیزوں کے نام ملتے جلتے ہوں، اعضائے جسم کیلئے ایک ہی طرح کے الفاظ ہوں، قدرتی اشیاء کے ناموں میں مماثلت پائی جائے، ضروریات انسانی کی چیزوں کے نام میں یکسانیت ہو، جانوروں کے نام مشابہ ہوں اور اعداد کی آواز بھی ایک ہی سی ادا کی جائے تو ایسی زبانیں آپس میں گہرا تعلق رکھتی ہیں۔ سنسکرت اور فارسی میں بہت سے الفاظ ایک دوسرے سے مشابہ ہیں۔ جن کی طرف مولانا محمد حسین آزاد نے بھی "سخندان فارس" میں اشارہ کیا ہے۔ مثلاً پدر اور پتر، مادر اور ماتر، سر، شر یا دند اور دانت۔ ماہ اور ماس، سرد اور شرد۔ آتش۔ تپاش۔ کلاغ، کاگ اور ہفت، سپت وغیرہ اسی طرح کی مثالیں بہت سی مل سکتی ہیں، لیکن یہ ضروری نہیں ہے کہ ان الفاظ کی مناسبت کی وجہ سے وہ ایک ہی رشتہ کی زبانوں سے منسلک ہوں۔ کبھی کبھی بعض زبانوں سے الفاظ عاریتاً بھی لے لئے جاتے ہیں جو بعد میں اسی زبان کے معلوم ہونے لگتے ہیں۔

دُنیا کی زبانیں

علمائے لسانیات زبانوں کی تقسیم اور ان کی گروہ بندی پر برابر دھیان دیتے رہے ہیں، لیکن اس بات پر ابھی تک متفق نہیں ہوسکے کہ انہیں کل کتنے خاندانوں میں بانٹا جائے۔ امریکی مصنف لوئی گرے نے فرنچ اکیڈمی کی تحقیقات کے سلسلہ میں لکھا کہ دنیا میں کل دو ہزار سات سو چھیانوے زبانیں مستعمل ہیں جنہیں چھتیس گروہوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ اس کے برخلاف بعض ماہرین لسانیات نے ساری دنیا میں صرف چار گروہ قائم کئے ہیں، بہت سے علماء نے دنیا بھر کی زبانوں کو آٹھ خاندانوں میں تقسیم کیا ہے زیادہ تر لسانیات کی کتابوں میں یہی تقسیم پائی جاتی ہے۔ اسکی رو سے یہ تقسیم اس طرح ہے:۔

۱۔ سامی، ۲۔ ہند چینی، ۳۔ دراوڑی، ۴۔ منڈا، ۵۔ افریقہ کی بانتو، ۶۔ امریکی، ۷۔ ملایائی اور ۸۔ ہند یوروپی۔

سامی گروہ کے سلسلے سے بہت سی اہم زبانیں پائی جاتی ہیں۔ چنانچہ عربی اسی کی ایک اہم شاخ ہے۔ آشوری، عبرانی اور کچھ حبشی زبانیں بھی اسی سے نکلی ہیں۔ عربی مسلمانوں کی آمد سے ہندوستان پہنچی اور یہاں کی بہت سی زبانیں اس سے متاثر ہوئیں لیکن یہ اثر صرف اسماء اور صفات

تک محدود ہے۔ ہندوستان کی کسی زبان پر اساسی حیثیت سے اس کا کوئی اثر نہیں پڑا۔ سامی زبانوں کی لغات کچھ دوسری ہندوستانی زبانوں میں بھی ملتی ہیں۔

دراوڑ گروہ سے ہندوستان کی بہت سی اہم زبانوں کا سلسلہ ملتا ہے۔ یہ زبانیں جنوبی ہندوستان میں رائج ہیں۔ اردو کی ترقی میں اس کا زیادہ اثر نہیں ملتا۔ ابتدائی دکنی ادب میں چند الفاظ اور محاورات ضرور ملتے ہیں۔ تامل۔ تلگو، کنڑا اور ملیالم اسی کی مشہور شاخیں ہیں۔ ہندوستان کے بعض علاقوں میں منڈا یا کول زبانوں کا اثر بھی پھیلا۔ چنانچہ گونڈ، سنتھال، منڈلی، راج محلی، اور سمبھل پوری اسی کی شاخیں ہیں۔ یہ زیادہ تر وحشی قبیلوں اور بعض پہاڑی علاقوں میں بولی جاتی ہیں۔ دراوڑ اور منڈا تو اب صرف ہندوستان میں پائی جاتی ہیں۔ لیکن اُردو اور ہندی کا جس گروہ سے تعلق ہے وہ "ہند یورپی" ہے۔ اسی لئے ان زبانوں کا مطالعہ کرنے کیلئے "ہند یورپی" کے ارتقا کو جاننا نہایت ضروری ہو جاتا ہے۔

ہند یورپی (INDO-EUROPEAN) یہ زبانوں کا بہت بڑا خاندان ہے۔ جس سے بہت سی اہم زبانوں کی ابتدا ہوئی۔ ماہرین لسانیات کا خیال ہے کہ انسانوں کا ایک گروہ وسطی ایشیا میں پیدا ہوا جس نے کسی ایسی زبان سے کام لینا شروع کیا۔ جسے ہند یورپی کا ماخذ کہا جا سکتا ہے۔ یہ زبان مختلف سیاسی یا معاشی وجوہ سے کئی حصوں میں تقسیم ہو گئی۔ اس کا خاص سبب یہ ہوا کہ اس علاقہ سے مختلف گروہ مختلف سمتوں میں نکل کھڑے ہوئے جن کی وجہ سے سنسکرت، آرمینی، یونانی، اور ایرانی بولیوں کا وجود ہوا۔ ان سب زبانوں کے بہت سے الفاظ ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہیں جن سے ان کے ماخذ کی قربت کا احساس ہوتا ہے اور جس کا ذکر سر ولیم جونس کے سلسلے میں کیا جا چکا ہے۔ کچھ علماء یہ بھی کہتے ہیں کہ ہند یورپی کا وطن وسط ایشیا نہیں، بلکہ وسط یورپ تھا اور ڈھائی ہزار سال قبل مسیح کسی وقت اس کے مختلف ٹکڑے ہو گئے۔ بہرحال یہ بات قرینِ قیاس ہے کہ وسطی ایشیا اور وسطی یورپ کے درمیان جو لوگ آباد رہے ہوں گے وہ ایک ایسی زبان استعمال کرتے تھے جس سے بعد کی تمام ہند یورپی زبانیں پیدا ہوئیں۔ اس بات پر سبھی علمائے لسانیات متفق ہیں کہ یورپ اور ایشیا کی تمام اہم زبانیں اسی ہند یورپی ہی کی شاخ ہیں۔ انگریزی، فرانسیسی، جرمن، اطالوی، وغیرہ اسی سے نکلی ہیں۔ اور ایران، توران، آرمینا وغیرہ کی زبانیں بھی اسی سے تعلق رکھتی ہیں۔

ہندیوروپی زبانوں کو مختلف شاخوں میں اس طرح تقسیم کیا گیا ہے:۔

INDO—EUROPEAN ہندیوروپی

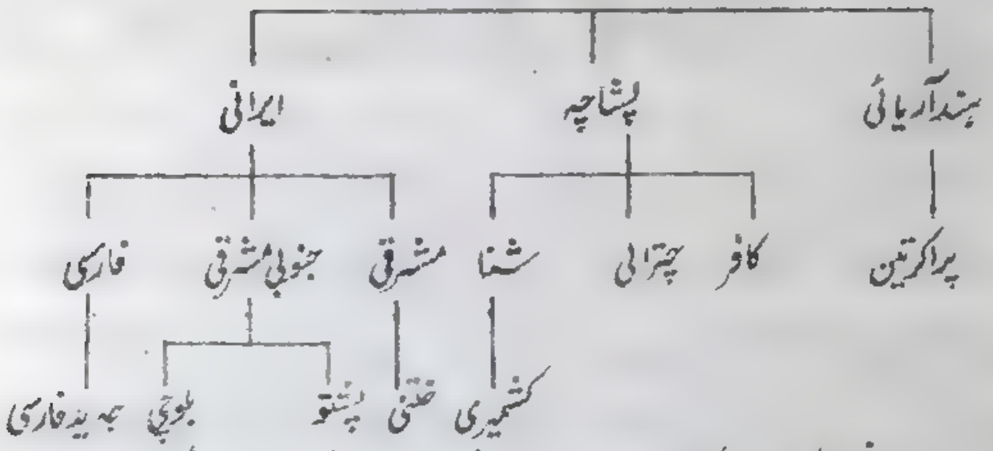
ہندایرانی — آرمینی — البانوی — یونانی — اطالوی — بالٹوسلاوی — ٹیوٹانی — کیلٹک

ہندیوروپی خاندان کی یہی آٹھ زبانیں خاص طور سے اہم ہیں۔ لیکن ہندوستانی زبانوں کے مطالعہ کے لئے ہندایرانی (INDO—IRANIAN) ہی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ آرمینی، البانوی، بالٹوسلاوی (بلقانی) اور کیلٹک زبانوں کے بولنے والوں کی تعداد زیادہ نہیں ہے اور نہ ان کی کوئی غیر معمولی اہمیت ہے لیکن بقیہ تین خاندان زبان و ادب کا بہت بڑا ذخیرہ رکھتے ہیں۔ چنانچہ یونانی زبان اپنے علمی سرمایہ کے لئے ہمیشہ سے مشہور ہے۔ اطالوی شاخ میں لاطینی، فرانسیسی، اسپینی اور پرتگالی زبانیں شامل ہیں اور ٹیوٹونی شاخ میں جرمن اور انگریزی زبانیں ہیں جو اپنے علم و فن کے لحاظ سے ساری دنیا میں مانی جاتی ہیں۔ اور دنیا کی بہت سی زبانوں کا ادب ان کے مطالعہ سے وسعت حاصل کر رہا ہے۔

ہندایرانی (INDO—IRANIAN) ہندیوروپی سے زبان کی جو شاخ ہندوستان میں آئی اس کی ابتدائی شکل ہندایرانی تھی جسے "آریائی" زبان بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہی ترقی کرکے "ہندآریائی" کہلانے لگی۔ ہندایرانی گروہ تقریباً دو ہزار سال قبل مسیح وجود میں آگیا تھا لیکن اس گروہ کے لوگ بھی برابر ادھر اُدھر منتشر ہوتے رہے جو ایران میں رہے ان کی زبان کا ارتقا اپنے طور پر ہوا۔ اور جو لوگ ہندوستان کی طرف چلے آئے ان کا ارتقا دوسری طرف ہوا۔ ان کی اصل درحقیقت ایک ہی تھی اس لئے ان میں زبردست مماثلت پائی جاتی ہے۔ قدیم ایرانی کی اصل جانشین موجودہ فارسی ہے جو ارتقا کی بہت سی منزلوں سے گذری۔ اسی طرح سنسکرت نے بہت سی زبانوں کو جنم دیا یا متاثر کیا جو موجودہ ہندآریائی زبانوں کی شکل میں ہندوستان میں رائج ہیں۔

ہندایرانی کی ارتقائی منازل اس نقشہ کے ذریعہ آسانی سے سمجھی جا سکتی ہیں:۔

ہند ایرانی INDO-IRANIAN



اس نقشہ کا مطالعہ کرنے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ہند ایرانی کی تینوں شاخوں یعنی ہند آریائی، پشاچہ اور ایرانی سے نکلنے والی زبانوں میں ہر ایک کا سلسلہ ہندوستان اور پاکستان میں موجود ہے۔ ایرانی زبانوں میں پشتو، بلوچی کا رواج ملتا ہے۔ پشاچہ سے کافر اور کشمیری زبانیں ملتی ہیں اور ہند آریائی سے آج کل بولی جانے والی سبھی زبانوں کی ابتدا ہوئی۔ اس طرح یہ بات مکمل طور پر واضح ہو جاتی ہے کہ اردو کے آغاز اور ہندوستان کی دوسری زبانوں کا سلسلہ تلاش کرنے کے لئے ہند ایرانی کا مطالعہ ضروری ہے۔ اسے دوسرے الفاظ میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ جب آریہ قوم ایران میں تھی تو اس وقت اس خاندان کا نام ہند ایرانی تھا، انھی کی اس شاخ کا نام ہند آریائی بن گیا جو ہندوستان میں پھیلی۔ چنانچہ جب ہندوستان کی زبانوں کا جائزہ لینا ہوگا تو ہند آریائی زبان کا مطالعہ تفصیل سے کرنا ضروری ہوگا۔

۶- ہند آریائی کا ارتقاء

(ہندوستان میں آریوں کی آمد: دراوڑ وغیرہ، سنسکرت، پراکرتیں،
اپ بھرنش، جدید ہند آریائی)

گذشتہ باب میں اس بات کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے کہ ہندوستان کی موجودہ زبانوں کی ابتداء اور ارتقا کا مطالعہ کرنے کے لئے ہند آریائی کے ارتقاء پر غور کرنا ضروری ہے۔ کیونکہ اِن کا سلسلہ یہیں سے شروع ہوجاتا ہے۔ اس سلسلہ میں ہندوستان میں آریہ قوم کی آمد اور ان کے اثرات کا جائزہ لینا بھی بنیادی طور پر ضروری ہے۔ ابھی تک اس بات کی قطعی اور یقینی تحقیق نہیں ہوسکی ہے کہ آریہ قوم ہندوستان میں کب اور کہاں سے آئی۔ لیکن اس بات پر زیادہ مورخین متفق ہیں کہ یہ خانہ بدوش لوگ تھے جو دنیا کے مختلف خطوں میں پھیل گئے۔ یہ کسی منظم شکل میں کہیں مقیم نہیں ہوئے بلکہ تلاش معاش کے سلسلہ میں جو جگہ مناسب مل سکی وہیں چھوٹے چھوٹے گروہوں میں تقسیم ہوکر آباد ہوگئے۔ ہندوستان ایک زرخیز ملک تھا۔ یہاں پر آباد ہونے کی تمام آسانیاں موجود تھیں اس لئے بہت بڑی تعداد میں آگئے۔ بعض قدیم مذہبی کتابوں میں یہ اشارہ ملتا ہے کہ آریہ لوگ تبت سے آئے، چند سنسکرت علماء کا خیال ہے کہ یہ ہندوستان ہی کے باشندے تھے، جو بعد میں مختلف علاقوں میں پھیل گئے۔ لیکن ان نظریات کے متعلق کوئی تحقیقی ثبوت نہیں ملتا۔ زیادہ تر علماء اسی بات پر متفق ہیں کہ آریوں کا اصلی وطن "وسطی ایشیا" تھا۔ یہ لوگ جنوب مغربی روس کے علاقہ سے چل کر عراق، ایران، اور افغانستان ہوتے ہوئے ہندوستان پہنچے۔ یورپ میں ان کی زبان "ہند یوروپی" تھی۔ ایران کے قیام کے زمانے میں اسے "ہند ایرانی" کہا گیا اور جب آریہ لوگ یہ زبان بولتے ہوئے ہندوستان آگئے تو اسے "ہند آریائی" کا نام دیا گیا ہے۔ اسی لئے ڈاکٹر سنتی کمار چیٹرجی نے لکھا ہے کہ "ہند یوروپی زبان اور تمدن کا گہوارہ یوریشیا کے وہ میدان ہیں جن کا سلسلہ ایک طرف پولینڈ اور جرمنی سے ملتا ہے، دوسری طرف کوہ یورال کے جنوب میں وسط ایشیا کے الطائی اور تھین شان پہاڑوں سے۔"

یہ بھی ایک بحث طلب مسئلہ ہے کہ آریہ لوگ ہندوستان میں کب داخل ہوئے؟-

عام طور سے مورخین کا خیال ہے کہ ڈھائی ہزار قبل مسیح اور ڈیڑھ ہزار قبل مسیح کے درمیانی عرصہ میں یہ لوگ ایران کے میدانوں سے پنجاب میں پہنچے۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں کے خیال میں جب آریہ قوم مشرقی ایران میں تقریباً دو ہزار قبل مسیح مقیم تھی۔ اس وقت ہند یوروپی زبان "ہند ایرانی" منزل پہ پہنچ جاتی ہے۔ اسی کو بولتے ہوئے آریہ ہندوستان میں داخل ہوئے"۔ ہندوستان میں اس وقت کئی قومیں آباد تھیں جو آریوں سے پہلے یہاں آچکے تھے۔ چنانچہ نگرائڈ، پنڈٹو، آسٹرک اور دراوڑی نسلوں کے لوگ مختلف خطوں سے آکر یہاں آباد ہو چکے تھے۔ ان سب کی خصوصیات کا ایک دوسرے پہ گہرا اثر پڑا تھا اور جب آریہ لوگ آئے تو ان کی زبان پر بھی یہاں کی ان تمام مقامی زبانوں کا اثر پڑا۔ خاص کر دراوڑی تہذیب کے بہت سے عناصر آریوں کی زندگی میں ہو گئے۔ دکنی ہند میں بولی جانے والی تامل تلگو، ملیالم، کنڑی، اور تولو وغیرہ دراوڑی ہی زبانیں ہیں۔ پروفیسر احتشام حسین صاحب نے "ہندوستانی لسانیات کا خاکہ" کے مقدمہ میں لکھا ہے کہ "گو آریوں کے مقابلہ میں ہندوستان کے بسنے والے نہ ٹھہر سکے اور عام طور سے شمالی ہند کے میدان خالی کر کے جنوب میں چلے گئے لیکن نہ تو سبھوں کا جانا ممکن تھا اور نہ آریہ فاتحوں کے لئے مفید اس لئے ان میں نسلی اختلاط بھی ہوا"۔

گریرسن نے لکھا ہے آریہ ہندوستان میں دو گروہوں میں آئے ایک گروہ کو اس نے "اندرونی آریہ" اور دوسرے کو "بیرونی آریہ" کا نام دیا ہے۔ اس کے خیال میں "اندرونی آریہ" کی زبان قدیم ویدک سنسکرت زبانوں سے زیادہ مشابہ ہے اور بیرونی آریہ جو بعد میں آئے ان میں پراکرت کے اثرات ملتے ہیں (جس کے معنی ہیں عام اور فطری زبان) یہ نظریہ زیادہ صحیح نہیں معلوم ہوتا۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ سنسکرت اور پراکرت ہمیشہ سے ساتھ ساتھ ملتی ہیں۔ سنسکرت اعلیٰ طبقہ اور مذہبی حلقہ کے لوگوں کی زبان بن گئی اور پراکرتوں کو عوام کی بول چال کا ذریعہ بنا لیا گیا۔ اس طرح لسانی ترقی کا جائزہ لینے کے لئے پراکرتوں کا مطالعہ ضروری ہے۔ البتہ ان میں سنسکرت کے اثرات بھی شامل ہیں۔ انہیں پراکرتوں کی ابتدا کے بعد ہی "ہند آریائی" زبان کی مختلف شکلیں ہمارے سامنے آتی ہیں جن سے تمام جدید لسانی سلسلے قائم کئے گئے ہیں۔

اس طرح "ہند آریائی" یا پراکرتوں میں صوتی اور لسانی لحاظ سے برابر تبدیلیاں ہوتی رہیں اور ان کی ارتقائی رفتار تیزی سے آگے بڑھتی گئی۔ علمائے لسانیات نے اسے تین تاریخی ادوار میں تقسیم کر دیا ہے۔ پہلا دور آریوں کی آمد سے گوتم بدھ کی پیدائش تک، دوسرا

اس کے بعد مسلمانوں کی آمد تک، اور تیسرا دَور موجودہ زمانا تک مانا گیا ہے، ڈاکٹر سنتی کمار چیٹرجی نے اُسے حسبِ ذیل تین حصوں میں تقسیم کیا ہے :۔

۱۔ قدیم ہند آریائی ۔ یا (۶۰۰ء قبل مسیح سے پہلے)

۲۔ وسطی ہند آریائی ۔ یا (۶۰۰ء قبل مسیح سے ۱۰۰۰ء عیسوی تک)

۳۔ جدید ہند آریائی ۔ یا (۱۰۰۰ء سے موجودہ دور تک)

ڈاکٹر محی الدین قادری زورؔ نے "ہندوستانی لسانیات" میں لکھا ہے کہ "ان تین ہند آریائی دَوروں کے نام (۱) ویدی یا سنسکرت (۲) پراکرت اور (۳) بھاشا کے دَور بھی قرار دیئے جا سکتے ہیں"۔

ہند آریائی زبان انہیں تین خاص ادوار میں تقسیم کی جا سکتی ہیں لیکن بعض علمائے لسانیات نے "وسطی دَور" اور "جدید دَور" کے درمیانی زمانہ میں "آپ بھرنش" کا دَور بھی مانا ہے۔ "آپ بھرنش" کے لفظی معنی ہیں "بگڑی ہوئی" زبان یعنی جدید دَور سے پہلے چونکہ زبان کی کوئی مکمل اور باقاعدہ شکل نہ بن سکی تھی اس لئے اُسے "آپ بھرنش" کہدیا گیا۔ اِس میں سنسکرت الفاظ کے تلفظ بگڑی ہوئی مختلف شکلوں میں ملتے ہیں۔

۱۔ قدیم ہند آریائی

ہند آریائی کا قدیم دَور اس وقت سے قائم کیا جاتا ہے جب آریہ لوگ ہندوستان میں آکر آباد ہوئے۔ مورّخین کا خیال ہے کہ آریہ لوگ تقریباً ۱۵۰۰ء قبل مسیح ہندوستان میں آئے چنانچہ قدیم ہند آریائی زبان کی ابتدا بھی ۱۵۰۰ء ق م ہی سے کی جا سکتی ہے اور جو ۶۰۰ء ق م تک مانا جاتا ہے۔ یعنی تقریباً نو سو (۹۰۰) برس کا زمانہ شامل ہے۔ اس دَور میں ویدی اور سنسکرت زبانوں کا رواج زیادہ تھا۔ مذہبی اور علمی مطالعہ میں سنسکرت کی بڑی اہمیت تھی اور اس میں بڑے بڑے علماء موجود تھے۔ البتہ اس وقت بھی اس زبان کے دو خاص حصّے ویدک سنسکرت اور ادبی سنسکرت کہے جا سکتے ہیں۔ ادبی سنسکرت زیادہ تر علماء ماہرین قواعد اور مذہبی اصولوں کی زبان بن کر رہ گئی۔ لیکن ویدک سنسکرت دوسری زبانوں سے اثر لے کر عام بول چال کے لئے بھی استعمال ہوتی رہی اور پراکرتوں سے قریب ہونے لگی۔ اس قدیم ہند آریائی دَور میں لوگ سنسکرت کے علاوہ دوسری بولیاں بھی بولتے تھے۔ لیکن ان کے بارے میں

کوئی خاص علم حاصل نہیں ہو سکا۔ البتہ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ عوام کی زبان علماء اور خواص سے مختلف رہی ہوگی۔ کیونکہ گوتم بدھ نے اپنے خیالات عوام ہی کی زبان میں پیش کئے۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے تاریخ زبان اردو میں لکھا ہے کہ "شروع ہی سے عوام کی زبان ایک مخلوط زبان تھی جس میں آریوں کی ابتدائی زبان اور دیسی بولیوں دونوں کا میل تھا۔ بعض لوگوں نے اسی کو "پہلی پراکرت" کہا ہے۔" پالی اسی قسم کی زبان تھی۔ بدھ مذہب کی مذہبی کتابوں اور اشوک کے کتبوں میں یہی زبان پائی جاتی ہے۔

۲۔ وسطی ہند آریائی

ہند آریائی زبان کا جو دور ۶۰۰ قبل مسیح سے شروع ہو کر تقریباً ۱۰۰۰ عیسوی میں ختم ہوتا ہے اسے "وسطی دور" کہا جاتا ہے۔ اس دور کے ابتدائی حصے میں بھی پالی کا رواج ملتا ہے۔ اور ساتھ ہی ماگدھی، اردھ ماگدھی اور شورسینی پراکرت زبانیں بھی موجود تھیں۔ پروفیسر احتشام حسین کے خیال میں "وسطی ہند آریائی پراکرتوں میں پالی سب سے اہم ہے۔ لیکن اردو ہندی کا مطالعہ کرنے والوں کو شورسینی کا نام ذہن میں رکھنا چاہیئے کیونکہ یہی شورسینی پراکرت کچھ دنوں کے بعد "شورسینی آپ بھرنش" میں تبدیل ہوئی اور پھر مغربی ہندی اور مشرقی پنجابی کی مختلف شکلوں کی ماں بن گئی، جن میں اردو اور ہندی بھی شامل ہیں۔" (ہندوستانی لسانیات کا خاکہ)۔ اس وسطی دور کو پراکرتوں کا دور بھی کہا گیا ہے۔ کیونکہ یہیں سے عام بول چال کی زبان کا زیادہ رواج پھیلا۔ اب ویدک سنسکرت کے اثرات کم ہوتے جا رہے تھے اور پراکرتوں کی مقبولیت بڑھنے لگی تھی۔

آپ بھرنش

جیسا کہ پہلے بتایا جا چکا ہے۔ وسطی دور کے بعد اور جدید دور سے پہلے زبانوں میں زیادہ اختلاط ہونے سے ان کی شکل میں بہت سے تغیرات پیدا ہو گئے اور کوئی واضح صورت مقرر نہ ہو سکی تھی۔ اسی لئے اس کو "آپ بھرنش" یعنی بگڑی زبان کہا گیا ہے۔ بدھ مذہب کے اثرات میں کمی ہونے کے ساتھ جب مسلمان اور دوسرے مذاہب کے لوگ ہندوستان میں آئے تو یہاں کی سیاسی، سماجی، معاشرتی اور تہذیبی زندگی میں بھی تبدیلیاں پیدا ہونے لگیں۔

یہ ایک انتشاری دَور کہا جا سکتا ہے۔ اور چونکہ قومی زندگی کے ہر شعبہ میں تغیرات ہو رہے تھے اس لئے زبان پر اس کا اثر پڑنا لازمی تھا۔ چنانچہ وسطی دَور کی پراکرتیں بھی متغیر ہونے لگیں۔ اس طرح جو تمام بولیاں رائج تھیں انہیں "اَپ بھرنش" کہا گیا۔ یہ مختلف قوموں اور تہذیبوں کے افراد کی بول چال کی زبانیں تھیں۔ اسے ابتدا میں پڑھے لکھے لوگوں کی زبان نہیں مانا جاتا تھا لیکن بعد میں جدید دَور کی مختلف زبانوں کی بنیاد اسی سے قائم ہوئی۔ پشاچی، ناگر، اَپ بھرنش، اَپ ناگر، اَپ بھرنش اور براچڈ اَپ بھرنش سے وہ سب بولیاں اور زبانیں نکلی ہیں جو آج کل ہندوستان کے مختلف علاقوں میں بولی جاتی ہیں۔

۳۔ جدید ہند آریائی

ہند آریائی کے تیسرے دَور کو "جدید ہند آریائی" کہا جاتا ہے۔ یہ تقریباً ۱۰۰۰ء عیسوی سے شروع ہوتا ہے اور موجودہ دَور تک قائم ہے۔ پراکرتوں کی ترقی کے اسی تیسرے دَور کے بعد ہندوستان کی موجودہ زبانیں وجود میں آئیں جو مختلف تہذیبوں کے اختلاط کا نتیجہ ہیں۔ ڈاکٹر زور نے اِس دَور کو "بھاشا" کا نام بھی دیا ہے۔ قطعی طور پر یہ نہیں کہا جا سکتا کہ جدید آریائی زبانیں کس سنہ سے شروع ہوتی ہیں۔ لیکن جیسا کہا گیا ہے مختلف سیاسی اور تہذیبی اختلاط سے ان زبانوں پر اثر پڑا اس لئے تاریخ کی ان تبدیلیوں کا مختصر جائزہ لینا ضروری ہے جس سے تمام جدید ہندوستانی زبانوں کے مطالعہ میں آسانی ہوگی۔ پروفیسر احتشام حسین نے ان تبدیلیوں پر روشنی ڈالتے ہوئے "ہندوستانی لسانیات کا خاکہ" کے مقدمہ میں لکھا ہے کہ "ہندوستان جس کے دروازے آنے والوں کے لئے ہمیشہ کھلے رہے تہذیبی یا لسانی یکسانیت کیونکر برقرار رکھ سکتا تھا۔ لیکن یہ بات ضرور قابلِ غور ہے کہ تقریباً چھ ہزار سال کی تاریخ میں مختلف قسم کے تہذیبی عناصر کے باوجود ہندوستانی کلچر میں ایک مخصوص قسم کی وحدت نظر آتی ہے۔"
چنانچہ تقریباً ۱۰۰۰ء جو جدید ہند آریائی کے آغاز کا زمانہ مانا جاتا ہے۔ اس وقت بھی یہاں اہم انقلابات ہو رہے تھے۔ مسلمان حملہ آور تیزی سے ہندوستان میں اپنا قدم جما رہے تھے۔ شمال و مشرق میں یہ لوگ دسویں صدی کے آخری حصہ میں آئے اور اس کے بعد سارے ملک میں پھیلتے رہے۔ محمود غزنوی کی حکومت پنجاب میں تقریباً ڈیڑھ سو سال سے زیادہ قائم رہی، محمد غوری نے بارہویں صدی میں پرتھوی راج کو شکست دی۔ تیرہویں صدی کے

ابتدا میں غلام خاندان کی بنیاد دہلی میں پڑی، چودھویں صدی میں تغلقی حکومت دکن تک پھیل گئی اور تغلق حکومت کے خاتمہ پر ہندوستان کے مختلف علاقوں میں انتشار اور بدامنی پھیلنے لگی اور جب مغلق سلطنت سولہویں صدی میں قائم ہوئی اس کے بعد ملک میں مضبوط اور مستحکم حکومت کی بنیاد پڑی لیکن اورنگ زیب کے بعد اس کا بھی زوال شروع ہوا اور خود مختار ریاستیں وجود میں آنے لگیں۔

اس طرح یہ اندازہ ہوجاتا ہے کہ جدید ہند آریائی زبانوں کی تشکیل کا زمانہ سیاسی لحاظ سے سخت الٹ پھیر کا دور تھا۔ اس طرح اسلامی تہذیب ان کی معاشرت اور مسلمان فاتحین کی زبانوں کا اختلاط یہاں کی مقامی تہذیب و تمدن پر پڑا اور جدید زبانوں کے ارتقا میں کافی مدد ملی۔ ڈاکٹر سنتی کمار چیٹرجی نے "انڈو ایرین اینڈ ہندی" نامی کتاب میں لکھا ہے کہ "اگر مسلمانوں نے ہندوستان میں فتوحات حاصل نہ کی ہوتیں تو بھی جدید ہند آریائی زبانیں پیدا ہوتیں لیکن انہیں جو سنجیدہ ادبی حیثیت حاصل ہوگئی اس میں ضرور دیر ہوتی"۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں کے الفاظ میں کہہ سکتے ہیں کہ مسلمانوں کے آنے کے بعد "ان کے جلو میں ایک نیا تمدن اور ایک نئی زبان آرہی تھی انہوں نے سنسکرت کے نسو کو توڑ کر بہت جلد ہندوستان کی نئی زبانوں کو اپنے پَل پر کھڑا ہونا سکھایا۔ (تاریخ زبان اردو ص۴۲)

ہندوستان ایک وسیع ملک ہے اور اسی لیے جب جدید ہند آریائی سے مختلف قوموں کا اختلاط مختلف حصوں میں ہوا تو اس میں الگ الگ لسانی اور ترکیبی خصوصیات پیدا ہوئیں۔ چنانچہ ڈاکٹر سنتی کمار چیٹرجی نے سارے ملک کو پانچ لسانی علاقوں میں تقسیم کیا ہے۔ ڈاکٹر زور نے بھی اسی تقسیم کو مانا ہے :۔

۱۔ شمال مغربی۔ ۲۔ جنوب مغربی۔ ۳۔ وسطی۔ ۴۔ مشرقی۔ اور ۵۔ جنوبی۔

انہیں مختلف خطوں میں ہندوستان کی تمام اہم بولی جانیوالی زبانیں شامل ہیں :۔

۱۔ شمال مغربی :۔ اس گروہ میں پنجابی اور سندھی خاص زبانیں بولی جاتی ہیں۔ پنجابی کی ایک شاخ ڈوگری زبان ہے جو جموں میں رائج ہے۔ سکھ مذہب کی وجہ سے پنجابی کو بہت ترقی حاصل ہوئی۔ انہوں نے اس کے لئے گورمکھی رسم الخط ایجاد کیا۔ سندھی دریائے سندھ کے نشیبی علاقہ اور کچھ کی زبان ہے۔

۲۔ جنوب مغربی :۔ اس علاقہ کی زبانوں میں مالوی، گجراتی، مرہٹی اور مارواڑی وغیرہ

خاص طور پر مشہور ہیں۔ مغربی حصہ میں بہت سی پہاڑی زبانیں بھی بولی جاتی ہیں۔ جن میں نیپالی، کماؤنی اور گڑھوالی زیادہ اہم ہیں۔

۳۔ وسطی :۔ وسطی گروہ کی زبانوں میں برج بھاشا، قنوجی، بندیلی، بانگرو یا ہریانی اور کھڑی بولی وغیرہ اہم زبانیں بولی جاتی ہیں۔ اِن سب زبانوں کو "مغربی ہندی" کا نام بھی دیا گیا ہے۔ چند بردائی کی مشہور نظم "پرتھوی راج راسو" اسی مغربی ہندی ہی میں لکھی گئی جسمیں راجستھانی بولیوں کا میل بھی ہے۔ اردو کا سلسلہ بھی انہیں مغربی ہندی کی زبانوں سے ملتا ہے۔

۴۔ مشرقی :۔ مشرقی علاقہ کی زبانوں کو دو خاص حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

(۱) مشرقی ہندی۔ (۲) ماگدھی۔ مشرقی ہندی میں اودھی، بگھیلی اور چھتیس گڑھی زبانیں شامل ہیں۔ اودھی میں ملک محمد جائسی کی پدماوت مشہور تخلیق ملتی ہے۔ مگدھی سے تعلق رکھنے والی زبانوں میں آسامی، بنگالی اور ساڑیہ زبانیں ہیں۔ میتھلی اور بھوجپوری بھی اسی علاقہ میں بولی جاتی ہیں۔ بنگالی، آسامی اور ساڑیہ ہندوستان کی سب سے اہم زبانوں میں شامل کی جاتی ہیں اور ان میں کافی بڑا ادبی ذخیرہ موجود ہے۔

۵۔ جنوبی :۔ جدید ہند آریائی کے جنوبی گروہ میں مرہٹی، کونکنی اور براری ناگپوری خاص زبانیں ہیں جو زیادہ تر حیدرآباد، برار اور بمبئی کے آس پاس بولی جاتی ہیں۔ تقریباً سارے مہاراشٹر کے علاقہ میں یہ زبانیں پھیلی ہوئی ہیں۔ اِن زبانوں میں شعر و ادب کا سلسلہ بارہویں صدی عیسوی ہی سے ملنے لگتا ہے۔ مسلمانوں کے دورِ حکومت میں ان زبانوں میں فارسی، عربی کے الفاظ زیادہ شامل ہو گئے۔

اِس طرح جدید ہند آریائی زبانوں کی مختلف شاخیں ہندوستان کے مختلف علاقوں میں پھیلیں چنانچہ اردو کی ابتداء اور اس کے آغاز کے سلسلہ میں اِن تمام زبانوں کا مطالعہ ضروری ہے۔ وہی انہیں ضرورت کے تحت بڑھی اور پھیلی جنکی وجہ سے اور دوسری زبانوں کو ترقی حاصل ہوئی۔

ہندوستان میں مختلف دراوڑی زبانیں بھی بولی جاتی ہیں لیکن چونکہ ان کا اردو سے براہ راست کوئی تعلق نہیں ہے۔ اسلئے یہاں پر ان کا تفصیلی جائزہ نہیں لیا گیا۔ دکن کے علاقہ میں تامل، تلگو، ملیالم وغیرہ اس سلسلہ کی اہم زبانیں ہیں۔

۷- اُردو کی ابتدا

اُردو کی ابتدا کے متعلق شروع ہی سے مختلف قسم کے نظریات پیش کیے جاتے رہے ہیں اور جیسے جیسے تحقیقات میں آسانیاں فراہم ہوتی گئیں، پرانے خیالات غلط نکلتے رہے اور جدید نظریات زیادہ یقینی اور سائنٹفک ثابت ہوئے، چنانچہ اس سلسلہ میں سب سے پہلے ہمیں قدیم تذکروں کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ نکات الشعراء، تذکرہ میر حسن، تذکرہ مصحفی اور اسی طرح کی دوسری پرانی تحریروں میں بہت سی جگہوں پر اردو کی ابتدا کے متعلق خیالات ظاہر کئے گئے ہیں لیکن ان میں چند جملوں کے علاوہ کسی خاص نظریہ کی طرف اشارہ نہیں ملتا۔ انشاء اللہ خاں انشاؔ کی دریائے لطافت کے ذریعہ موضوع بحث پر کچھ روشنی پڑتی ہے۔

تذکروں کے بعد بعض انگریزی تصانیف اور مغربی مورخین کی تحریروں میں بھی اردو کی ابتدا سے بحث کی گئی ہے۔ ایک فرانسیسی عالم گارسا دتاسی نے سب سے پہلے ہندوستانی ادب کی مکمل تاریخ پیش کی۔ اس کے علاوہ جان گلکرائسٹ، شکسپیئر، فاربس اور اسٹورٹ وغیرہ نے بھی اردو زبان کے متعلق تحقیقات کرکے اس زبان پر بہت بڑا احسان کیا۔ ان علماء نے اردو یا ہندوستانی زبانوں کی ابتدا کے متعلق جن خیالات کا اظہار کیا ہے اگرچہ وہ آخری اور قطعی نہیں ہیں لیکن ان کے ذریعہ اردو کی ابتداء کے مسئلہ کو سمجھنے میں کافی مدد ملتی ہے۔

عہدِ متوسط میں بہت سی ایسی تحریریں ملتی ہیں جن سے اردو کے آغاز اور اس کے ارتقا پر بحث کی گئی ہے۔ چنانچہ میر امن نے باغ و بہار کے دیباچہ میں محمد حسین آزاد نے آبِ حیات کے مقدمہ میں اور سرسید نے بعض مضامین میں اردو کی داغ بیل کے متعلق مختلف خیالات ظاہر کئے ہیں۔ آزادؔ نے آبِ حیات میں "زبانِ اردو کی تاریخ" کے عنوان سے جو باب شروع کیا ہے۔ اس میں لکھتے ہیں:-

> "اتنی بات ہر شخص جانتا ہے کہ ہماری اردو زبان برج بھاشا سے نکلی ہے۔ اور برج بھاشا خاص ہندوستانی زبان ہے۔"

برج بھاشا اردو کا سرچشمہ ہو ہی نہیں سکتی کیونکہ جب اردو کا ارتقاء ہوا اس وقت خود برج بھاشا بھی ارتقائی حالت میں تھی۔ اسی لئے یہ خیال عام طور سے اردو کی ابتدا کیلئے تسلیم نہیں

کیا جاتا۔ لیکن آزاؔد نے سنسکرت اور فارسی الفاظ کے تعلق سے جو بحث کی ہے اس سے اردو کی تاریخ سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔

جدید دَور کے بہت سے ماہرین لسانیات نے اس سلسلہ میں گہری چھان بین کر کے اردو کی ابتدا کے متعلق جو نظریات قائم کئے ہیں وہ اس مسئلہ کو بہت حد تک آسانی سے حل کر دیتے ہیں اور اس زبان کی پیدائش کے سلسلہ میں جو کشمکش تھی وہ دور ہو جاتی ہے۔ چنانچہ گریرسن، ڈاکٹر سنتی کمار چیٹرجی، پروفیسر احتشام حسین، سدھیشور ورما، ڈاکٹر محی الدین قادری زوؔر، پروفیسر محمود شیرانی اور ڈاکٹر مسعود حسین خاں وغیرہ نے تمام مختلف نظریات اور خیالات سے بحث کر کے اردو کی پیدائش کے متعلق اہم معلومات فراہم کر دی ہیں جس سے اس زبان کے مطالعہ میں بہت آسانی پیدا ہو جاتی ہے۔

مختلف نظریات

ڈاکٹر محی الدین قادری زوؔر نے اپنی کتاب "ہندوستانی لسانیات" میں اُن تمام نظریات سے بحث کی ہے جو عہد حاضر میں اُردو (ہندوستانی) کے آغاز کے سلسلہ میں پیش کئے جاتے ہیں۔ ان سب کا مطالعہ کرنے کے بعد یہ سمجھنا سخت مشکل ہو جاتا ہے کہ کونسا خیال سب سے بہتر اور مناسب ہے۔ لیکن ان سب میں اردو زبان کے آغاز کو ہندو مسلم میل جول کا نتیجہ قرار دیا گیا ہے مگر اس میل جول کے مقام، نوعیت اور پھر نتیجے نکالنے میں یہ سب تحریریں ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔"

۱۔ پہلا نظریہ یہ ہے کہ ہندوستانی کا آغاز دکن میں ہوا۔ جب مسلمان تاجروں کے گروہ ہندوستان آئے تو وہ مالابار کے ساحلوں کو پار کر کے اسی کے آس پاس آباد ہو گئے یہاں ہندو اور مسلمانوں کے میل جول سے ایک نئی زبان کی بنیاد پڑی۔ جو اردو کی ابتدائی شکل رہی ہوگی۔ یہ نظریہ زیادہ مناسب نہیں ہے۔ کیونکہ اردو اپنی ساخت کے لحاظ سے ایک آریائی زبان ہے اور اس علاقہ میں دراوڑی زبانوں کا اثر تھا۔ اگر اردو کی ابتدا اسطرح ہوتی تو اس پر دراوڑی اثرات زیادہ ملتے۔ دوسرے عربی عناصر ہونا ضروری تھے لیکن چونکہ یہ چیزیں نہیں ہیں اس لئے یہ خیال قابلِ لحاظ نہیں ہو سکتا۔

۲۔ بعض علماء کا یہ خیال ہے کہ مسلمان فاتحین کئی صدیوں تک سندھ میں مقیم رہے اس طرح وہاں ایک نئی زبان کی بنیاد ڈالی جو بعد میں اردو کہی گئی۔ یہ نظریہ بھی قابلِ قبول

نہیں ہے۔ کیونکہ یہ ابتدائی سندھی زبان کی شکل ہوگی جس میں عربی کے اثرات زیادہ پائے جاتے ہیں۔ پہلے نظریہ کی طرح لسانی اعتبار سے یہ بھی اردو سے مختلف ہے۔

۳۔ پروفیسر محمود شیرانی نے اپنی کتاب "پنجاب میں اردو" میں لکھا ہے۔ اردو برج بھاشا کے مقابلہ میں پنجابی سے زیادہ قریب اور مشترک ہے۔ ان کے خیال میں پنجابی اور اردو دونوں کا نحوی اور لسانی ارتقا ایک ہی طرح ہوا۔ اور لفظی اور صوتی تغیرات کے لحاظ سے دونوں میں گہرا اشتراک ملتا ہے۔ جب محمود غزنوی نے دسویں صدی کے آخر میں پنجاب پر قبضہ کرلیا تو تقریباً دو سو سال تک اس پر ان کا اثر رہا۔ اس عرصہ میں ایک نئی زبان کی بنیاد پڑی۔ جو اب اردو کی موجودہ شکل میں آگئی ہے۔ پروفیسر شیرانی نے اپنی تحقیقی کاوش سے جو نتائج برآمد کئے ہیں وہ اردو کی ابتدائی منزل کا پتہ لگانے میں کافی مدد دے سکتے ہیں۔ لیکن اُن کا یہ خیال کہ اردو کا سرچشمہ پنجابی ہے۔ قرین قیاس نہیں ہے۔

ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ محمد غوری کے دہلی فتح کرنے کے بعد فارسی کے اثرات زیادہ بڑھے، یہاں پر ہندی کا رواج زیادہ تھا۔ اس طرح فارسی اور ہندی کے میل جول سے اردو کا وجود ہوا۔ چنانچہ بارہویں صدی سے شروع ہو کر محمد تغلق کے دور حکومت یعنی تقریباً چودھویں صدی عیسوی تک اس کا اثر پھیلتا رہا اور جب اس نے اپنا دارالسلطنت دہلی سے دکن منتقل کیا تو پھر وہاں بھی اردو کا رواج بڑھا۔ یہ خیال بھی زیادہ مستند نہیں کہا جاسکتا، کیونکہ اردو کے ابتدائی نقوش مسلمانوں کی فتح سے پہلے ملنے لگتے ہیں:

اس سلسلہ میں ڈاکٹر محی الدین قادری زورؔ "ہندوستانی لسانیات" میں لکھتے ہیں:۔

"اردو اس زبان سے مشتق ہے جو بالعموم "نئے ہند آریائی دور" میں اس حصہ ملک میں بولی جاتی تھی جس کے ایک طرف عہد حاضر کا شمالی مغربی سرحدی صوبہ ہے اور دوسری طرف الہ آباد۔ اگر یہ کہا جائے تو صحیح ہے کہ اردو اس زبان پر مبنی ہے جو پنجاب میں بارہویں صدی عیسوی میں بولی جاتی تھی مگر اس سے تو یہ ثابت نہیں ہوتا کہ وہ اس زبان پر مبنی نہیں ہے جو اس وقت دہلی کے اطراف اور دوآبہ گنگ وجمن میں بولی جاتی تھی۔ کیونکہ ہند آریائی دور کے آغاز کے وقت پنجاب کی اور دہلی کے نواح کی زبانوں میں بہت کم فرق تھا......... موجودہ زمانہ میں یہ بتانا مشکل ہے کہ کس ٹھیک ٹھیک وقت سے پنجاب کی اور نواح دہلی کی زبان میں فرق پیدا ہونے لگا۔

یقین ہے کہ یہ فرق مسلمانوں کے قبضۂ دہلی کے بعد سے شروع ہو۔ ابتدا میں وہ صرف ایک تدریجی تغیر ہوگا مگر آخر کار ان دونوں مقامات کی بولیوں کے درمیان ایک ایسا خلیج حائل ہوتا گیا کہ ایک پنجابی بن گئی اور دوسری کھڑی بولی۔ اُردو نہ تو پنجابی سے مشتق ہے اور نہ کھڑی بولی سے، بلکہ اس زبان سے جوان دونوں کی مشترک سرچشمہ تھی اور یہی وجہ ہے کہ وہ بعض باتوں میں پنجابی سے مشابہ ہے اور بعض میں کھڑی بولی سے، لیکن یہ مسلمانوں کے صدر مقام صدیوں تک دہلی اور آگرہ رہے۔ اسلئے اردو زیادہ کھڑی بولی ہی سے متاثر ہوئی "

(ہندوستانی لسانیات ص۹۵)

کھڑی بولی کے علاوہ اردو پر ہریانی اور بانگڑو کا بھی اثر ملتا ہے۔ کیونکہ دہلی کے شمال مغرب کے علاقہ میں یہی زبان بولی جاتی تھی۔ اور مسلمان فاتحین نے یہاں بھی قیام کیا۔ چنانچہ جب شمال کی طرف سے مسلمان حملہ آور دکن گئے تو وہ یہی زبان استعمال کرتے تھے۔ جو دہلی کی زبان سے مختلف تھی۔ اور یہ زبان جب دکن میں پھیلی تو اُس زبان سے مختلف تھی جو کھڑی بولی سے متاثر تھی۔

پروفیسر احتشام حسین صاحب نے کھڑی بولی اور اردو کے مسئلہ پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:۔

"کھڑی بولی دلی اور مغربی علاقہ کے عوام کی بولی تھی۔ پنجابی میں فارسی عربی الفاظ کی آمیزش ہو رہی تھی۔ جب دہلی میں دارالسلطنت قائم ہوا تو یہ اثر اور آگے بڑھا۔ آپ بھرنشیں خود بھی جدید ہند آریائی پراکرتوں کا ڈھانچہ تیار کر رہی تھی۔ کھڑی بولی میں عربی فارسی آوازوں کے داخل ہونے سے ایک ایسا صوتی نظام بن رہا تھا جس میں فارسی لہجہ اور تلفظ کی کھپت بھی ہو سکے اس طرح کھڑی بولی جو ادبی حیثیت سے بالکل تہی دامن اور صرف بول چال کی زبان ہونے کے لحاظ سے ایک چھوٹے سے علاقہ میں محدود تھی۔ نئے لسانی عناصر جذب کر کے اہمیت اختیار کرتی جارہی تھی"

(ہندوستانی لسانیات کا خاکہ ص۵۱)

بہرحال کھڑی بولی اور پنجابی میں صوتی لحاظ سے کافی یکسانیت پائی جاتی ہے۔ بعد میں ان دونوں میں زیادہ اختلاف پیدا ہونے لگے۔ اُردو صوتی اعتبار سے کھڑی بولی سی زیادہ

قریب ہوتی گئی اور احتشام ہی صاحب کے الفاظ میں "اس نئی زبان کو ابتداءً کسی نے قصداً الگ زبان کی حیثیت سے استعمال نہیں کیا۔ اُسے انہیں سماجی اور تمدنی ضرورتوں نے جنم دیا جو ہر دنیا کی زبانوں کی پیدائش اور ارتقاء کا مدار ہے۔ اس کی ابتدائی تشکیل میں کسی قسم کی شعوری کوشش نہیں نظر آتی۔ لیکن جن تاریخی حالات نے اسے پیدا کیا تھا وہی اس کے ارتقاء میں معیّن ہوئے ——"

پروفیسر مسعود حسین خاں نے تاریخِ زبان اردو میں اردو زبان کی پیدائش اور اس کے ارتقاء کے مسئلہ پر بہت طویل اور مدلل بحث کی ہے۔ انہوں نے تمام موجودہ تحقیقات کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے جو نتائج اخذ کئے ہیں۔ اُس سے اُردو کے آغاز کو بہت اچھی طرح سمجھا جا سکتا ہے۔ چنانچہ وہ لکھتے ہیں :۔

"اردو زبان نے جو ارتقائی منزلیں طے کی ہیں اس کا کھلا ہوا ثبوت اس کا قدیم و جدید ادب ہے۔ ہندوستان کی زبانوں میں جو اہمیت آج اردو کو حاصل ہے وہ محض اتفاق نہیں بلکہ سینکڑوں سال کی تمدنی اور سیاسی تحریکات کا لازمی نتیجہ ہے۔ آریوں کی آمد سے لے کر مسلمانوں کی فتوحات تک ہندوستان میں جس علاقہ کی زبان کا رواج رہا وہ مدھ دیش (مغربی یوپی اور مشرقی پنجاب) کی کسی نہ کسی بولی پر مبنی تھی۔ عہد قدیم میں ویدک زبان اسی علاقہ میں پورے طور سے نکھرتی ہے۔ رگ وید کے آخری اشلوک جمنا کی وادی میں تصنیف کئے گئے تھے۔ کلاسیکل سنسکرت کی بنیاد متھرا کے آس پاس کی کسی قدیم آریہ بولی پر رکھی گئی تھی۔ اس کے بعد سنسکرت کو تقریباً وہی مرتبہ حاصل رہا جو آج اردو کو حاصل ہے۔ ادبی زبان کی حیثیت سے اسی زمانے میں پالی کو فروغ حاصل ہوا جس کے متعلق اب یہ مسلّمہ طور پر کہا جا سکتا ہے کہ اس کا سرزمینِ بہار سے کوئی تعلق نہ تھا۔ اس کا ڈھانچہ مدھ دیش ہی کی کسی قدیم زبان پر تیار ہوا تھا...... عہد وسطیٰ مغربی یوپی کی شورسینی پراکرت (جس کا مرکز متھرا تھا) ہندوستان کی ادبی اور معیاری زبان کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ پڑھے لکھے سماج میں سنسکرت کے بعد اگر کسی زبان کا سکّہ بیٹھا ہوا تھا تو وہ یہی پراکرت تھی جس کی جھلک سنسکرت کے ناٹکوں تک میں ملتی ہے...... عہد آپ بھرنش میں بھی اسی علاقہ کی آپ بھرنش کو عروج حاصل رہا۔

جو پنجاب سے لے کر بنگال تک واحد ادبی زبان کے طور پر رائج تھی۔ ۱۰۰۰ء میں جب ترک، پنجاب کے میدانوں میں داخل ہوتے ہیں تو اس وقت شورسینی آپ بھرنش اپنے شباب پر تھی۔ ہندوستان کی جدید بولیوں کے بیج اسی کے اندر سے پھوٹنا شروع ہو گئے تھے۔

...... "ابھی تک یہ یقین سے نہیں کہا جا سکتا کہ ہندوستان کی نئی زبانوں کا آغاز کس سنہ سے ہوتا ہے اور آپ بھرنش کب ختم ہوتی ہے۔ ہندوستان کی جدید زبانوں کی تصانیف کا سلسلہ چودھویں، بلکہ پندرھویں صدی عیسوی سے ملتا ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جبکہ جدید بولیاں پوری طرح ابھر چکی تھیں"

اسلامی فاتحین سندھ اور پنجاب پر عرصہ سے قابض تھے۔ اسی لئے ان علاقوں میں ایرانی اثرات کافی پھیل چکے تھے۔ محمود غزنوی کی فتوحات کے بعد لاہور اسلامی تہذیب و تمدن کا مرکز بن گیا۔ یہاں کی زبان مشرقی پنجاب اور دہلی کی بولیوں سے زیادہ قریب ہے۔ لاہور کے بعد دہلی کو مرکزی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے اور بعد میں یہ مسلمانوں کا پایۂ تخت بن گیا۔ اسی لئے پروفیسر محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ اردو کا آغاز پنجاب سے ہوا اور انتقال پایۂ تخت کے بعد وہ دہلی اور اس کے قرب و جوار میں پھیلی۔ مسعود حسین خاں نے شیرانی کی اس رائے سے اختلاف کیا ہے۔ ان کے خیال میں لاہور سے دہلی پایۂ تخت کا تبدیل ہونا، محمد تغلق کے انتقال پایۂ تخت کی طرح نہ تھا جس نے دہلی اور اس کے اطراف کی بیشتر آبادی کو یک لخت گرم سفر ہو جانے کا حکم دیا تھا۔ لاہور اس کے بعد بھی پنجاب کے صوبہ کا صدر مقام رہا۔ تاریخ سے اس بات کی شہادت نہیں ملتی کہ لاہور کی آبادی نے کبھی بھی بڑے پیمانہ پر دہلی کو ہجرت کی ہو"

اگر پروفیسر شیرانی کی یہ رائے مان بھی لی جائے کہ نواحِ دہلی کی بولیوں (کھڑی بولی، یا ہندوستانی وغیرہ) کا ارتقاء پنجابی قافلہ کا مرہونِ منت ہے تو یہ بات بھی قابل غور ہے کہ ان علاقوں میں فتح دہلی سے قبل کونسی زبان رائج تھی۔ تاریخ سے کوئی ایسی سند نہیں ملتی جس کی بنا پر کہا جا سکے کہ دہلی یا اس کے آس پاس کے علاقوں میں لاہوریوں کا کبھی بھی زور رہا ہو۔ اس کے برعکس تاریخ اس بات پر شاہد ہے کہ پایۂ تخت قرار پا جانے کے بعد لسانی لہریں

دہلی سے پنجاب کی طرف برابر جاتی رہی ہیں۔"

پروفیسر مسعود حسین خان نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ مسلمانوں کے فتح دہلی سے قبل زبان کا جو کینڈا تھا وہ نہ برج بھاشا تھی نہ کھڑی بولی بلکہ اس عہد کی قدیم آپ بھرنش کی روایات میں جکڑی ہوئی وہ زبان ہے جس پر راجستھانی کا اثر نمایاں ہے۔ دراصل اس وقت تک ہندوستان کی جدید بولیوں کا ارتقاء صحیح معنوں میں نہیں ہوا تھا اور خاص طور سے انکی کوئی ادبی اہمیت تو تھی ہی نہیں۔ پندرہویں صدی تک برج کے نمونے نہ ہونے کے برابر ہیں ہریانی زبان میں اورنگ زیب کے عہد تک کوئی ادب نہیں ملتا۔ اب رہی کھڑی بولی، جسکی شکل ہم قدیم ہندی ادب میں دیکھتے آئے ہیں۔ پہلی بار مسلمانوں ہی کے ہاتھوں ایک نئے عروض اور نئے رسم الخط میں ڈھلتی ہے۔ لیکن یہ بھی مسلمانوں کے دہلی میں اچھی طرح متمکن ہو جانے کے بعد ہوتا ہے۔"

محمود شیرانی نے کہا ہے کہ مسلمانوں کے دہلی فتح کرنے کے وقت یہاں کے لوگ برج بولتے تھے۔ مسعود حسین خاں کے خیال میں شیرانی کی یہ سب سے کمزور دلیل ہے کیونکہ اس وقت تک برج بھاشا کا ارتقا پورے طور پر نہ ہو سکا تھا اور کھڑی بولی سلاطین مغلیہ کے زمانہ میں نکھر چکی تھی۔ یہی کھڑی بولی وہ زبان ہے جس کو بعد میں ہندوستانی، دہلوی وغیرہ ناموں سے پکارا گیا۔"

"ہندوستانی (کھڑی بولی) کی قدامت کا ثبوت امیر خسرو (۱۲۵۳ء تا ۱۳۲۵ء)۔ شیخ باجن اور ابوالفضل کی تحریروں سے ملتا ہے۔ تینوں نے دہلوی زبان کی علیحدہ حیثیت کو تسلیم کیا ہے۔ باجن پہلے شخص ہیں جنہوں نے اردو زبان کو "زبان دہلوی" کے نام سے یاد کیا ہے۔ جس سے معلوم ہوتا ہے کہ اُردو ان ایام میں برج سے "علیحدہ" مانی جاتی تھی۔ لیکن اس سے بھی پہلے امیر خسرو نے جن ہندوستانی بولیوں کے نام گنوائے ہیں۔ ان میں دہلوی بھی نظر آتی ہے۔ خسرو کا زمانہ اولین سلاطین دہلی کا عہد ہے۔ اس لئے اگر اردو پنجاب سے دہلی پہنچتی تو اتنے کم عرصہ میں اسکا اس قدر تبدیل ہو جانا حیرت انگیز ہے۔ اگر ان میں اختلاف نہ ہوتا تو خسرو کبھی دہلوی اور لاہوری میں امتیاز نہ کرتے۔

"خسرو کی تقسیم زبان سے جس لسانی حقیقت پر روشنی پڑتی ہے یہ ہے کہ مسلمان پنجاب سے فارسی آمیز یا جدید پنجابی بولتے دہلی میں داخل ہوتے ہیں۔ دہلی میں اور اس کے آس پاس ان کی

مڈبھیڑ کئی بولیوں سے ہوتی ہے۔ آس پاس کے علاقوں میں ایک طرف ہریانی اور کھڑی بولی، بولی جاتی تھیں چونکہ کسی قدیم زمانہ میں مشرقی پنجابی خود انہیں دونوں بولیوں کے زیر اثر پیدا ہوئی تھی اس لئے پنجابی بولنے والوں کو برج بھاشا کی نسبت کھڑی بولی اور ہریانی اپنے سے زیادہ قریب دکھائی دی۔ انہوں نے اس کی صوتیات اور صرف و نحو کو پنجابی سے ملتا جلتا پایا۔ اسس طرح ان کی نظر انتخاب (غیر شعوری طور پر) برج کے بجائے انہیں بولیوں پر پڑی جسے بہت جلد بولنا سیکھ گئے۔ اور جس کی ابتدائی شکل کو انہوں نے اپنے پنجابی لب ولہجہ اور محاورے سے متاثر بھی کیا۔ اردو کی تہہ میں جو بنیادی بولی ہے اس کا تعلق تو نواحِ دہلی ہی سے ہے۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ سلاطین دہلی کے عہد میں اس پر پنجاب کی زبان کا گہرا اثر رہا۔ جسکی وجہ سے دو تین صدیوں تک اس کا اپنا کینڈا متعین نہ ہو سکا۔ اسی خام اور غیر متعین زبان کو مسلمان دکن لے گئے تھے جہاں کچھ عرصہ بعد اجنبی ماحول میں اس کا اپنا معیار قائم ہو جاتا ہے۔"

"دہلی کے جغرافیائی محل وقوع پر نظر ڈالیے تو معلوم ہوگا کہ یہ شہر برج بھاشا، ہریانی، کھڑی بولی اور میواتی (راجستھانی کی ایک بولی) کے سنگم پر واقع ہے۔ پنجابی مغربی ہندی کی بولیوں میں چونکہ ہریانی سے قریب تر ہے اس لئے قدیم اردو اور دکنی سے مماثلت رکھتی ہے۔ بعد کو مغلوں کے عہد میں برج بھاشا، اور کھڑی بولی کے اثرات اس پر غالب آجاتے ہیں۔ اور اُردو کا پنجابی پن زائل ہونا شروع ہو جاتا ہے۔"

(تاریخ زبان اُردو ڈاکٹر مسعود حسین خاں ص ۱۲۳)

اس طرح پروفیسر مسعود حسین خاں کے ان دلائل سے اردو زبان کی ابتدا اور اس کے ارتقائی منازل پر بہت اچھی روشنی پڑتی ہے۔ حال ہی میں پروفیسر شوکت سبزواری نے اپنی کتاب "اردو زبان کا ارتقا" میں یہ خیال پیش کیا ہے کہ اردو کی ابتدا کا سراغ پالی میں تلاش کرنا چاہیئے۔ کیونکہ قواعد اور ساخت کے اعتبار سے اردو سب سے زیادہ اس سے مماثلت رکھتی ہے۔ لیکن یہ بہت بحث طلب مسئلہ ہے۔ اور اسے تسلیم کئے جانے کے لئے ابھی کافی مواد فراہم نہیں ہوا ہے۔

مختصر یہ کہ جدید ہند آریائی زبانوں کے مغربی ہندی سلسلہ سے ہندوستان کی جتنی جدید زبانوں کا ارتقاء ہوا اس میں اردو اور ہندی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔

برج بھاشا، بنگارو، کھڑی بولی، قنوجی اور بندیلی وغیرہ بولیاں بھی اِسی گروہ سے تعلق رکھتی ہیں۔ اردو کا سلسلہ کھڑی بولی سے زیادہ قریب ہے۔

ڈاکٹر سنتی کمار چیٹرجی نے لکھا ہے کہ چونکہ "کھڑی بولی" کا تعلق مسلمان بادشاہوں کے دربار سے ہو گیا تھا اس لئے اُسے کھڑی بولی کہا گیا۔ اس علاقہ کی دوسری زبانیں یعنی برج بھاشا وغیرہ پڑی بولیاں کہی جاتی تھیں۔ دوسری وجہ یہ بتائی جاتی ہے کہ ہوسکتا ہے برج بھاشا کی نرم بولی کے مقابلہ میں چونکہ اس کا لہجہ سخت اور درشت ہو۔ اس لئے کھڑی یا کھرئی بولی کہدیا گیا ہو۔ یا یہ نام اِسے ایرانیوں نے دیا ہو۔

۸- اُردو کے ارتقاء کی منزلیں

(دوآبہ، دکن، گجرات، دہلی اور لکھنؤ میں ارتقاء)

مغربی ہندی کی ایک شاخ کھڑی بولی اپنی شکل بدل کر اس منزل پہ پہنچ گئی جسے آج اردو کہا جانے لگا ہے۔ یہ تبدیلیاں کسی منظم تحریک کے تحت رونما نہیں ہوئیں بلکہ عوام کی ضرورتوں اور تہذیبی اور سماجی زندگی کے تقاضوں کے اثرات سے اس کی ترقی ہوتی رہی اس کا ایک بہت عام نام ہندی یا ہندوی بھی رہا ہے۔ محمود غزنوی کی فتوحات کے بعد جو زبان لاہور اور اس کے قرب وجوار میں بولی جاتی تھی اسے بھی ہندی زبان کہا گیا تھا۔ امیر خسرو نے ایک شاعر مسعود سعد سلمان کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ وہ "ہندی" میں شاعری کرتے تھے۔ محمد غوری کے حملے کے بعد تک دوآبہ کے علاقہ میں عموماً برج بھاشا ہی بولی جاتی رہی ہوگی۔ رفتہ رفتہ یہی زبان ہندوستانی اور اردو کی شکل میں سامنے آگئی۔ سولہویں صدی کے ابتداء میں بعض شعراء نے اردو کو "دہلوی" زبان کا نام دیا۔ پروفیسر محمود شیرانی صاحب لکھتے ہیں: "باجن (۱۵۰۶ء) پہلے شخص ہیں جنہوں نے اردو زبان کو "زبانِ دہلوی" کے نام سے یاد کیا جس سے معلوم ہوتا ہے کہ اردو ان ایام میں برج سے علیحدہ مانی جاتی تھی۔ (پنجاب میں اردو ص۲۱) امیر خسرو نے بھی اپنی ایک مثنوی میں "دہلوی" نام کی زبان کا ذکر کیا ہے۔ وہ اس زبان کے سوا اور کیا ہو سکتی ہے جو بعد میں اردو کہلائی۔ بہر حال اردو کی بنیاد اور ابتدا دہلی اور اس کے آس پاس کی زبانوں کے اثر سے ہوئی۔ شروع میں اس پر پنجابی لب ولہجہ کا اثر بھی ملتا ہے۔ اردو کی پہلی ابتدائی شکل وہ تھی جو دوآبہ میں رائج تھی۔ دوسری منزل وہ شروع ہوتی ہے جب دکن میں اس کے اثرات پھیلے اور اس کے بعد گجرات میں اس کے ارتقا کی تیسری منزل شروع ہوتی ہے۔ دکن میں اس کا نام دکنی بھی دیا گیا اور گجرات میں گجری کے نام سے پکارا گیا۔ شمالی ہندوستان سے دکن کی طرف جب محمد تغلق نے اپنا دار السلطنت تبدیل کیا تو اس وقت تک اردو اپنی غیر واضح شکل میں دہلی سے دکن گئی ہوگی۔

۱۳۴۷ء میں بہمنی حکومت کے قیام کے بعد شمالی وجنوبی ہند کے تعلقات میں کمی آگئی۔

اور دوآبہ (شمالی ہند) اور دکن کی زبان میں اختلافات شروع ہو گئے۔ شمالی ہند کی زبان زیادہ تیزی سے ترقی کی طرف بڑھی کیونکہ یہاں ان دوسری زبانوں سے بھی مدد ملتی رہی جو اردو ہی کے خاندان سے تعلق رکھتی تھیں۔

دکن میں اردو کی ارتقا کا جائزہ لینے سے پتہ چلتا ہے کہ ابتدا میں پنجابی کے اثرات زیادہ ملتے ہیں بلکہ یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ اردو جب تک تشکیلی باقی رہی اس وقت تک پنجابی کا اثر رہا۔ بعد میں اس کا اثر زائل ہو گیا۔ اردو کی ابتدا کے بہت دنوں بعد تک بھی اُسے کوئی اہمیت حاصل نہ ہو سکی اور امراء اور مخصوص حلقوں میں مقبول نہ تھی۔ چنانچہ پروفیسر احتشام حسین صاحب لکھتے ہیں :-

"اردو کو بادشاہوں اور امیروں نے منہ نہیں لگایا۔ اُسے تہذیبی زبان کا درجہ نہیں دیا لیکن وہ جن ناگزیر تقاضوں کے تحت پیدا ہوئی تھی انہیں نے اسے علاقہ جاتی حدبندیوں کو توڑ کر آگے بڑھ جانے کا موقع دیا۔ صوفی فقیروں اور درویشوں نے اپنا روحانی پیغام پہنچانے کے لئے اس کو منتخب کیا۔"

(ہندوستانی لسانیات کا خاکہ ص۵)

چنانچہ ابتدائی اردو کی شکل صوفیوں اور فقیروں کی تصانیف ہی میں ملتی ہے۔ مولوی عبدالحق صاحب نے اپنی کتاب "اُردو کی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا حصہ" میں اس کو پوری وضاحت سے پیش کر دیا ہے کہ اردو کی ابتداء دربارروں میں نہیں بلکہ فقیروں اور صوفیوں کی خانقاہوں میں ہوئی۔ اور وہیں سے اسے مقبولیت اور وسعت حاصل ہوئی۔ شیخ حمیدالدین ناگوری، اور نصیرالدین چراغ دہلوی دو صوفی فقیر تیرہویں اور چودہویں صدی میں تھے۔ جن کی تصانیف میں اردو کے چند الفاظ مل جاتے ہیں، لیکن بابا فرید گنج شکر کے اقوال اور اشعار میں یہ زبان پوری طرح سامنے آجاتی ہے۔ ان میں وہی اقوال اور مسائل ملتے ہیں جنکی طرف ہندو بھگتوں نے زور دیا ہے۔ یہ خیالات اُس زمانہ کے عوام میں بہت مقبول تھے جن میں مادی اور روحانی دونوں احساسات کی ترجمانی کی جاتی تھی۔ بعض علماء نے اس پر شک کا اظہار بھی کیا ہے کہ بابا فرید کے نام سے جو اشعار ملتے ہیں وہ اُن کے نہیں ہیں۔

تیرہویں صدی کے آخری حصہ میں امیر خسرو نے بہت سی پہیلیوں، مکرنوں اور اشعار میں عوام کی زبان استعمال کی ان کی غزلیں بھی کافی مقبول تھیں جو اردو، ہندی دونوں زبانوں

کی ابتدائی شکل مانی جاتی ہے۔ ۱۶۳۵ء میں "سب رس" میں مُلّا وجہی نے بھی خسرو کی شاعری کا ذکر کیا ہے۔ اور میر تقی میر نے نکات الشعراء (۱۷۵۱ء) میں بھی ان کے اشعار نقل کئے ہیں اس کے بعد محمد تغلق کے دربار میں بھی ہندی کے کئی شاعر موجود تھے۔ ان کی زبان وہی رہی ہوگی جو امیر خسرو کے بعد دہلی میں بولی جاتی رہی ہوگی۔

دکن میں اردو کا رواج علاؤالدین خلجی کی فوجوں کی آمد اور محمد تغلق کے دارالحکومت بدلنے کے بعد ہی ہو چکا تھا۔ چنانچہ حضرت گیسو دراز کی کتاب "معراج العاشقین" اس سلسلہ کی سب سے اہم کڑی ہے۔ جو تقریباً ۱۴۱۲ء اور ۱۴۲۲ء کے درمیان لکھی گئی۔ اسمیں پنجابی، برج بھاشا اور کھڑی بولی ہر ایک کا اثر ملتا ہے۔ لیکن ان کی زبان پر دہلی کا اثر دکن کے مقابلہ میں زیادہ معلوم ہوتا ہے۔ بلکہ دراصل اس وقت تک اردو کا کینڈا معین نہیں ہوا تھا۔ بیجاپور کے حکمران ابراہیم عادل شاہ کی کتاب "نورس" اسی دور میں ملتی ہے جو برج بھاشا میں لکھی گئی۔ اسی طرح کی بہت سی تصانیف ہوتی رہیں۔ چونکہ دکن کے حکمرانوں کی سرپرستی شامل تھی اس لئے اس زبان کو آگے بڑھنے اور ترقی کرنے کا بہت موقع ملا۔ درباری شعراء، صوفی فقراء اور مذہبی پیشواؤں نے اسے بہت فروغ دیا۔ اس سے یہ بات بخوبی واضح ہو جاتی ہے کہ شمالی ہند میں ابھی اردو ادبی حیثیت سے آگے نہ بڑھ سکی تھی کہ دکن میں بہت سی کتابیں موجود تھیں۔

گجرات میں اردو کی ارتقائی منزل تقریباً وہی ہے جو دکن میں تھی۔ کیونکہ برج بھاشا اور کھڑی بولی کے اثرات جب اردو کی شکل میں تبدیل ہو رہے تھے اس وقت یہ شمال سے سیاسی اعتبار سے الگ ہو گئے اور دونوں جگہوں کو آزادانہ طور سے زبان کا ارتقا ہوتا رہا۔ گجرات میں تقریباً ۱۵۰۰ء سے ابتدائی نمونے ملنے شروع ہوتے ہیں جو بہت جلد ترقی کر گیا۔ ڈاکٹر محی الدین قادری زور اپنی کتاب "ہندوستانی لسانیات" میں لکھتے ہیں:-

> "گجرات میں اردو کا اس قدر جلد ترقی پا جانا کئی اسباب کی بنا پر تھا (۱) دکن کی طرح یہاں بھی فارسی کا اثر دوآبہ کے مقابلہ میں بہت کم پھیلنے پایا۔ (۲) اس کے علاوہ اگر گجرات کے اہل قلم فارسی کے علاوہ کسی اور زبان میں لکھنا چاہتے تو وہاں کوئی دیسی زبان ایسی نہ تھی جس میں وہ لکھ سکتے۔ گجراتی خود اس زمانہ میں ایک ادبی زبان نہیں تھی۔" (ہندوستانی لسانیات ص ۱۶)

سولہویں صدی کی ابتدا سے گجراتی میں جن لوگوں کی تصانیف کا پتہ چلتا ہے ان میں خوب محمد چشتی، باجن اور علی جیو کی کتابوں سے اردو کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ ان کی زبان شمالی ہند اور دکن بعض حیثیتوں سے دونوں سے الگ ہے۔ جب اکبر نے ۱۵۷۲ء میں گجرات کو فتح کر کے اسے اپنی سلطنت کا ایک جزو بنا لیا تو یہاں اردو کا جو رنگ الگ قائم ہو رہا تھا وہ باقی نہ رہا اور بہت سے علماء و فضلاء یہاں سے دکن کی طرف چلے گئے۔ جہاں ان کی پوری قدر و منزلت کی گئی۔ ۱۷۰۰ء سے اردو کا قافلہ پھر شمالی ہند کی طرف مڑ گیا۔ اور فارسی زبان کے اثر سے دہلی کے آس پاس دیسی زبانوں میں ایسا میل جول ہوا کہ ایک مشترکہ تہذیب کا رنگ پیدا ہو گیا جو ہندو مسلم دونوں کیلئے تہذیبی سرمایہ بن گیا اور بقول ڈاکٹر تارا چند:-

"اٹھارہویں صدی میں ہندو اور مسلمان دونوں اردو کو اپنی مشترک زبان سمجھنے لگے تھے۔"

جب اٹھارہویں صدی میں اردو کا مرکز شمالی ہند میں قائم ہوا تو اس کی ترقی کی رفتار بہت تیز ہو گئی۔ یہاں ابتداء میں برج بھاشا کے اثرات زیادہ تھے کیونکہ یہ زبان آگرہ کے آس پاس زیادہ عام تھی اور اکبر کے دور میں اس شہر کو مرکزی حیثیت حاصل تھی۔ دلی کے دارالسلطنت بننے کے بعد برج بھاشا کا اثر کم ہوتا گیا اور کھڑی بولی کو زیادہ اہمیت حاصل ہو گئی۔ جعفر زٹلی وغیرہ کا کلام دہلی کی سترہویں اٹھارہویں صدی کی زبان کی مثال کے لئے پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس کے بعد ہی حاتم، آبرو، مظہر جانجاناں وغیرہ کا دور شروع ہوتا ہے جہاں سے اردو شعر و ادب کی باقاعدہ تصانیف کا پتہ چلتا ہے۔ اور ادبی تاریخ میں اُسے دہلی کا پہلا ادبی دور مانا جاتا ہے۔ اِن شعراء نے ایہام پر زور دیا اور حاتم نے اس نئی زبان میں اپنا دیوان "دیوان زادہ" کے نام سے مرتب کیا۔ اس کے دیباچہ میں انہوں نے لسانی اختلافات پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ اس طرح کھڑی بولی پر برج بھاشا کے اثرات کم ہو کر ایک نئی زبان کی ابتدا ہوئی جسے "اردو" کہا گیا۔ زبان کی اصلاح کے سلسلہ میں ان ہندی الفاظ کی کمی ہوتی گئی جو برج بھاشا یا کسی اور بولی سے لیئے گئے تھے اور فارسی عربی کے الفاظ کی آمیزش کا سلسلہ زیادہ تیزی سے بڑھنے لگا۔ ایرانی شاعری کا رنگ بھی غالب آتا گیا۔ اسی لئے اردو کی غزلوں میں فارسی شاعری کی روایات نمایاں ہو گئیں اور آج تک قائم ہیں۔ اس طرح اردو شاعری نے بہت جلد وہ ترقی کر لی کہ

بعد میں میر، سودا وغیرہ کی شاعرانہ خصوصیات کو دیکھکر پتہ چلتا ہے کہ اردو میں اعلیٰ خیالات، بلند مضامین اور صناعانہ فنکاری کے نقوش بہت تیزی سے پھیلے اور یہ اثرات آج تک قائم ہیں۔

دہلی کے بعد اردو زبان کی مرکزی حیثیت لکھنؤ کو حاصل ہوئی اس علاقہ کی زبان دراصل اودھی تھی لیکن دہلی کے اثرات سے یہاں بھی اسی زبان کو فروغ ہوا جو دہلی میں رائج تھی۔ کچھ زمانہ گذر جانے کے بعد بہت سی ایسی تبدیلیاں ہوگئیں جس سے کچھ فرق پیدا ہوگیا۔ دہلی اور لکھنؤ کی زبانوں میں تو اچھی خاصی یکسانیت تھی۔ لیکن گجرات اور دکن کی زبان سے کافی فرق ملتا ہے۔ دراصل دہلی اور لکھنؤ کی زبانوں کا فرق زیادہ تر لب و لہجہ کا فرق مانا جاتا ہے۔ لکھنؤ میں مصدر "نا" پر ختم ہوتا ہے جبکہ دہلی میں "نی" پر۔ مذکر اور مونث میں بھی کچھ الفاظ کا اختلاف پایا جاتا ہے۔ عورتوں کے محاورات میں بھی فرق ہے۔ لیکن یہ اختلافات بنیادی نہیں ہیں۔ دہلی چونکہ پنجاب سے قریب ہے اس لئے اس پر پنجابی لہجہ اب بھی حاوی ہے۔ جبکہ لکھنؤ پر اودھی لہجہ غالب ہے۔ لیکن یہ لسانیاتی اختلافات بہت کم ہیں، زیادہ تر اختلافات شاعرانہ اور ادبی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ دو الگ زبانیں نہیں کہی جاسکتی ہیں بلکہ اس پر سب متفق ہیں کہ دہلی کی ارتقائی منزل طے کرنے کے بعد لکھنؤ میں اسے اور زیادہ صاف، ستھرا اور دلکش بنا دیا گیا۔ انشا نے فارسی قواعد کے شامل کرنے کے خلاف سب سے پہلے آواز اٹھائی۔ انہوں نے کہا کہ اردو میں داخل ہو کر اسے محض اردو کی حیثیت سے استعمال کرنا چاہیئے تاکہ یہ اپنی قواعد میں آزاد رہے زبان کی اصلاح کا یہ سلسلہ اسقدر تیزی سے مقبولیت حاصل کر گیا کہ بقول "ڈاکٹر زور":۔

"لکھنؤ نے زبان کی اصلاح تعین اور صفائی کی بہت اچھی کوشش کی۔ خود دہلی والے آخر کار لکھنؤ کی تقلید کرنے لگے تھے اور وہاں کی نئی نئی تحریکات اور مفید اصطلاحات معلوم کرنے کے لئے چشم براہ رہتے تھے۔"

(ہندوستانی لسانیات ص۱۲۱)

دہلی والوں نے ان اصطلاحات کی مخالفت یہانتک کی کہ لکھنؤ والوں کو اہل زبان ماننے سے انکار کر دیا۔ لیکن بعد میں انہیں انکی اہمیت کو قبول کرنا پڑا۔ ڈاکٹر مسعود حسن خاں لکھتے ہیں:۔

"ادبی اردو کا معیار تو کہیں لکھنؤ جاکر متعین ہوتا ہے جسطرح مظہر جان جاناں، حاتم، قائم کے یہاں دکن کی طرز زبان کے خلاف سخت قسم کا ردعمل ملتا ہے۔ اسی طرح

ناسخ نے تحریک اصلاح کا بیڑا دراصل دلی کے روڑوں کے خلاف اٹھایا تھا۔ خان آرزو نے میر عبدالواسع کو فصیح نہ مان کر اپنی "تصحیح غرائب اللغات ہندی" میں برج بھاشا یا زبان گوالیری سے بار بار سند چاہی۔ ناسخ اور ان کے متبعین کو بھی دہلی کی ٹھیٹھ بولی کا ٹھاٹ پسند نہ تھا۔ اودھی زبان کے علاقہ میں بیٹھکر وہ اس کے محاورے سے پوری طرح لطف اندوز نہ ہو سکتے تھے"

(تاریخ زبان اُردو ص ۲۴۴)

اِس طرح دہلی کے بعد جب لکھنؤ کو اردو زبان کی مرکزیت کا درجہ ملا تو یہاں شعروادب میں غیر معمولی ترقی حاصل ہوئی۔ چنانچہ انشاء اور مصحفی کے بعد ہی شعراء کا بہت بڑا گروہ آگے بڑھا جس نے اردو ادب میں بہت اضافہ کیا۔ آتش و ناسخ نے تغزل کے ساتھ زبان کی اصلاح کا بھی بیڑا اٹھایا اور انیس و دبیر نے اپنے مرثیوں میں جس قادرالکلامی کا ثبوت دیا وہ کہیں اور نہیں مل سکتی۔

اِس طرح دوآبہ، دکن، گجرات اور دہلی ہوتی ہوئی اردو زبان لکھنؤ میں ترقی کی اس منزل پر پہنچ گئی جہاں ایک مستقل اور متعین شکل ملی۔ اور جب بھی اِس زبان کی لسانی تاریخ کا جائزہ لیا جائیگا اِن مرکزوں کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اور جو آخری شکل زبان کی قائم ہوئی اسی کو معیار بنا کر ادبی تصنیف و تالیف کا کام ہو رہا ہے۔ اور احتشام حسین صاحب کے الفاظ میں:-

"اُردو زبان کی پیدائش اور ارتقاء کی یہ مختصر داستان ہے اور آج کہا جا رہا ہے کہ یہ بدیسی زبان ہے۔ لسانیات کا طالب علم اسے کیسے تسلیم کر سکتا ہے! اُردو زبان ہندوستان میں پیدا ہوئی۔ ہندوستان میں بسنے والوں کی تمناؤں اور خوابوں میں پرورش پا کر ملک کی عام زبان قرار پائی ایسی زبان تھوڑے سے فارسی الفاظ کے شامل ہو جانے سے بدیسی کلچر کی نمائندہ نہیں بن سکتی۔ زبان کے تشکیلی دور میں جو الفاظ عاریتاً لئے جاتے ہیں وہ تاریخی تقاضوں اور مطلبوں کا پتہ دیتے ہیں...... زبان ہو یا سیاست ادب ہو یا کلچر جب انہیں مذہبی جذبات کے تابع کر دیا جائیگا۔ اسوقت ان میں تفریقی رجحانات زیادہ ہوں گے۔ آج یہی حالت قومی زبان کے مسئلہ کی ہے"

(ہندوستانی لسانیات کا خاکہ ص ۶۱)

۹۔ موجودہ ہندوستان میں اُردو کا مسئلہ

تقریباً چھ، سات سو سال تک اردو زبان کا اور چار سو سال تک اردو ادب کا جو ارتقا شمالی اور جنوبی ہندوستان میں ہوا تھا اسے دیکھنے کے بعد یہ اندازہ لگانا کچھ مشکل نہ تھا کہ سارے ہندوستان کے لئے اس کو عام بول چال کی زبان کی حیثیت سے استعمال کرنا زیادہ مشکل نہ ہوگا لیکن انیسویں صدی کے آغاز ہی سے ہندوستانی سیاست میں جو تبدیلیاں ہوئیں ان کے نتیجہ کے طور پر زبان کا مسئلہ کسی حد تک سیاسی حیثیت بھی اختیار کر گیا۔ چنانچہ سنہ ۱۸۰۰ء کے بعد سے کھڑی بولی کی وہ شکل بھی دیوناگری رسم الخط میں لکھی ہوئی نظر آنے لگی جسے عام طور سے اردو کے مقابلہ میں ہندی کے نام سے موسوم کیا گیا۔ اس سے پہلے ہندی کا لفظ کھڑی بولی کی اسی شکل کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔ جسے اردو کہتے ہیں اور جو فارسی رسم خط میں لکھی جاتی تھی۔ اردو کو ہندی کہنے کا سلسلہ امیر خسرو کے زمانہ سے لیکر انیسویں صدی تک مل جاتا ہے۔ اس وقت اُن زبانوں اور بولیوں کو ان کے علاقائی ناموں سے یاد کیا جاتا تھا جو آج ہندی کے مجموعی نام میں شامل ہے۔ جیسے بہار میں بہاری بولیاں تھیں تو بھوجپوری کے علاقہ میں بھوجپوری۔ اودھ میں اودھی تھی تو قنوج میں قنوجی۔ برج میں برج بھاشا تھی تو بندیل کھنڈ میں بندیلی۔ ہندوستان کی سیاست میں جو تبدیلی آئی تھی اسکا فوری نتیجہ یہ ہوا کہ ہندی اور اردو کا نام ایکدوسرے کے مقابل لیا جانے لگا۔

غدر کے بعد جب قومی بیداری کا احساس بڑھا اور انگریزی حکومت نے چھوٹی چھوٹی رعایتیں دینے کا اعلان کیا تو ہندو اور مسلمان متوسط طبقوں نے الگ الگ حق مانگنے شروع کئے۔ اس سلسلہ میں عدالتوں کے لئے ہندی کے استعمال کی مانگ بھی بڑھی۔ چنانچہ زبان کو بہت زیادہ بدلے بغیر عدالتی اردو کو دیوناگری رسم الخط میں بھی استعمال کرنے کی اجازت مل گئی۔ اس طرح جیسے بعض حلقوں میں مسلمانوں اور ہندوؤں کی الگ الگ سیاسی ٹولیاں بنی ہوئی تھیں اسطرح زبان کے مسئلہ کو بھی دو خانوں میں تقسیم کر دیا گیا۔ پروفیسر احتشام حسین کے خیال میں اُردو اور ہندی کے بنیادی حصّہ میں وحدت ہے۔ صرف اوپری ڈھانچہ میں فرق ہے۔ احیائے تہذیب کے جوش نے مشترک حصہ کو نظر انداز کرکے تفریق پیدا کرنیوالے حصہ کو اور بڑھایا اِس طرح

ہندی اُردو کا جھگڑا کھڑا ہو گیا۔ چونکہ یہ ایک حقیقت ہے کہ اب جس ہندی نے رواج پایا وہ اردو ہی کی بدلی ہوئی شکل تھی اس لئے اردو ہندی کے اختلاف کی بنیاد محض لسانی کسی طرح نہیں ہو سکتی۔ اس لئے آہستہ آہستہ اس کی نوعیت خالص سیاسی ہو گئی۔ دونوں طرف کے انصاف پسندوں نے اس جھگڑے کو کم کرنے کی کوشش کی لیکن کمی ہونے کے بجائے اسمیں اضافہ ہی ہوتا گیا۔ یہاں تک کہ کانگریس نے جو قومی اتحاد کی علمبردار تھی اس بات پر زور دینا شروع کیا کہ اُردو اور ہندی دونوں کو آسان بنانے کی جدوجہد کی جائے اور اس کے اس مشترکہ روپ کو اہمیت اور ترقی دی جائے۔ جسے ہندوستانی کہا جاتا ہے۔ اس نے اس بات پر بھی زور دیا کہ اس کو دونوں رسم الخطوں میں بھی جاری رکھا جائے۔ اس خیال کی اشاعت ان تمام سیاسی حلقوں سے ہونے لگی جو قوم پرستی کے حامی تھے۔ لیکن فرقہ پرست جماعتوں نے اُردو اور ہندی کو دو الگ الگ تہذیبوں کا نمائندہ قرار دے کر انہیں ایک دوسرے کے قریب آنے سے روکے رکھا، چنانچہ جب ملک تقسیم ہو کر آزاد ہوا تو ایسا معلوم ہوا کہ اردو صرف ان لوگوں کی زبان تھی جو پاکستان میں بستے ہیں۔ حالانکہ زبان کی حیثیت سے اردو کا استعمال اتر پردیش، دہلی، پنجاب اور کشمیر میں اس وقت بھی ہندوؤں اور مسلمانوں کی بنیاد پر نہیں ہوتا تھا۔ بلکہ وہ دونوں کا مشترکہ ورثہ تھا۔ اور بقول ڈاکٹر تاراچند جسے اٹھارہویں صدی سے ہندو اور مسلمان دونوں اپنی مشترک زبان سمجھنے لگے تھے۔ تاہم سیاسی پیچیدگیوں کی وجہ سے گاندھی جی کا خواب شرمندۂ تعبیر نہ ہو سکا۔ اور اس ہندی کو ہندوستانی جمہوریہ کی سرکاری زبان قرار دے دیا گیا جو صرف دیوناگری رسم خط میں لکھی جائے۔ اس سے بھی زیادہ الجھن کی بات یہ ہوئی کہ اتر پردیش، بہار اور مدھیہ پردیش کی سرکاری زبان بھی ہندی ہی قرار دی گئی اور اردو کا نام صرف دستوری حیثیت سے اس طرح باقی رہ گیا کہ اُسے کشمیر کی سرکاری زبان بنا دیا گیا اور ہندوستان کی چودہ زبانوں میں ایک جگہ دیدی گئی۔ اس کا جو اصل وطن تھا وہاں نہ تو اس کو مخصوص مراعات حاصل ہو سکیں اور نہ اسے کسی ایسے علاقہ میں جہاں اس کی نشو و نما ہوئی تھی علاقائی زبان کا مرتبہ حاصل ہوا۔ یہیں سے وہ گتھی پڑتی ہے، جو ہندوستان میں اردو کے حق کو نظر انداز کرتے اور سرکاری طور پر اس کا قانونی تحفظ نہ کرنے کی وجہ سے نہ صرف اردو والوں کے لئے بلکہ پورے ملک کے لئے دردِ سر بنی ہوئی ہے۔

موجودہ حالات میں کئی مسائل ایسے ہیں جو اردو کے سوال سے وابستہ ہیں۔ مثلاً یہ کہ

(۱) ہندی کو سارے ملک کی سرکاری زبان قرار دیا جانا کہاں تک درست ہے؟

(۲) جس ہندی کو سرکاری زبان کے نام سے رواج دیا جارہا ہے اور خاص کر مختلف ریاستوں میں اس کی جو شکل سرکاری طور پر بنائی جارہی ہے وہ کس حد تک قابلِ قبول ہے؟

(۳) کیا اردو کو شمالی ہند کے ان علاقوں میں علاقائی زبان قرار دیا جانا چاہیئے جہاں وہ پیدا ہوئی؟

(۴) کیا ایسا کرنے سے ہندوستان کی کسی دوسری زبان کے حق کو نقصان پہنچنے کا اندیشہ ہے؟

(۵) کیا اردو کو اعلیٰ تعلیم کیلئے اختیار کرنا ایک غلط اقدام ہوگا؟ اور

(۶) کیا اردو کے لئے ہندی دیوناگری رسم خط اختیار کرنا ضروری ہے؟

اِس وقت جو حالات ہیں ان میں ان سوالوں کا جواب دینا بہت آسان نہیں ہے، لیکن اتنا ضرور کہا جاسکتا ہے کہ ہندوستان کو ایک ایسی قومی زبان کی ضرورت ہے جو آہستہ آہستہ انگریزی کی جگہ لے لے اور جس کی بناوٹ میں ہندوستان کے مختلف خطّوں کی زبانوں کا رس اور حُسن شامل ہو۔ غالبًا یہ زبان وہی ہو سکتی ہے جو بنیادی اُردو اور ہندی سے قریب ہوگی اور جسے گاندھی جی نے "ہندوستانی" کہا تھا۔ لیکن اس کی نشوونما بھی چند دنوں یا چند سالوں کے اندر نہیں بلکہ ان عوام کی کوشش سے ہوگی جو اس زبان کے بولنے والے ہیں۔ اسی کے ساتھ اس حقیقت کو تسلیم کرنا بھی ضروری ہے کہ شمالی ہند کے اس علاقہ میں جو پنجاب سے بہار تک پھیلا ہوا ہے۔ اردو ایک اہم مقام رکھتی ہے۔ اور کروڑوں انسان اسے اپنی مادری زبان سمجھتے ہیں اس لئے کسی نہ کسی منزل پر اس کو علاقائی زبان کا درجہ دیئے بغیر کوئی ایسا منصفانہ حل نہیں پیش کیا جاسکتا جس سے اردو بولنے والوں کو تشفی اور اطمینان ہو۔ اس سلسلہ میں اردو کے اس جمہوری حق کو بھی تسلیم کرنا ہوگا کہ وہ اسی رسم خط میں لکھی جائے جس میں اس کے بولنے والے اسے لکھنا چاہتے ہیں۔ علمی طور پر یہ کوشش جاری رکھی جاسکتی ہے کہ اُسے دیوناگری یا رومن خط میں بھی ترقی کرنے کا موقع دیا جائے تاکہ آنیوالی نسلیں اگر کبھی اپنا رسم خط بدلنا چاہیں تو انہیں دوسرے ترقی یافتہ رسم خط تبدیلی کے لئے مل جائیں۔ اس سے تو کسی طرح انکار کیا ہی نہیں جاسکتا کہ اس وقت نہ صرف اردو کی اعلیٰ تعلیم میں بلکہ ثانوی تعلیم اور سب سے بڑھکر اس کی ابتدائی تعلیم میں بھی بڑی

رکاوٹیں ہیں جس کا نتیجہ یہ ہے کہ اردو بولنے والوں کی تعداد اردو میں تعلیم حاصل کرنیکی سہولت سے محروم ہے۔ اور دھیرے دھیرے ایسے لسانی انتشار کا شکار ہوتی جا رہی ہے جسمیں اس کے پاس کوئی زبان بھی اس زبان کی حیثیت سے باقی نہیں رہ جائیگی جسپر وہ مکمل بھروسہ کر سکے۔

اس طرح موجودہ حالات میں اردو کا مسئلہ ہندوستان کے ارباب فکر کیلئے ایک پیچیدہ مسئلہ بن گیا ہے۔ دوسری زبانوں کے مسائل مکمل طور پر نہ سہی بڑی حد تک ریاستوں کے لسانی تقسیم کی وجہ سے حل ہو چکے ہیں یا اس کی امید ہے کہ جلد حل ہو جائیں گے لیکن اردو کا معاملہ ابھی اس منزل میں ہے کہ اس کا علاقہ کون سا ہے؟ اور جب تک شمالی ہند کے ان علاقوں میں اسکا پورا تحفظ نہیں کیا جاتا جو اس کی جائے پیدائش ہے، اس وقت تک اس کی ترقی اور فروغ کے مسائل پر پوری طرح غور کیا ہی نہیں جا سکتا۔ چونکہ ہندوستان کے دستور میں اردو کو ایک زبان کی حیثیت سے تسلیم کیا گیا ہے اس لئے اسے محض ہندی کے تابع ایک بولی یا اسلوب بنا کر رکھنے کی خواہش اس بات کا پتہ دیتی ہے کہ اب بھی اس مسئلہ کو لسانی نہیں بلکہ وقتی سیاسی مصلحتوں کی نظر سے دیکھا جا رہا ہے۔

اردو کی بقا اور اس کی ترقی کے لئے خود اردو بولنے والوں کی بھی بہت سی ذمہ داریاں ہیں جن کی طرف ہمارے ادباء اور ماہرین لسانیات بار بار زور دے رہے ہیں۔ انہیں خود اس بات کو سنجیدگی سے سوچنا ہے کہ وہ اردو کے تحفظ اور اس کی اشاعت کیلئے کیا کر رہے ہیں؟ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اردو داں طبقہ جس بے حسی اور بے توجہی کا شکار ہے وہ اس زبان کے لئے خود ایک نہایت خطرناک چیز ہے اردو کو اپنی مادری زبان سمجھنے والے اس کے ساتھ جو ناانصافیاں ہو رہی ہیں اس کا چرچا کرتے ہیں۔ اس کے خلاف غم و غصہ کا اظہار کرتے ہیں اسے ترقی یافتہ اور مقبول عام زبان دیکھنا چاہتے ہیں، اس کی شاعری پر سر دھنتے ہیں۔ مشاعرہ کو بہت بڑا تہذیبی ورثہ مانتے ہیں لیکن اس مسئلے پر کبھی غور نہیں کرتے کہ اسے کیونکر باقی رکھا جا سکتا ہے۔ یہ چیز ایک غیر معمولی اہمیت رکھتی ہے کہ اگر بچوں کی ابتدائی تعلیم اردو میں نہیں ہوتی ہے تو کچھ ہی عرصہ کے بعد اردو جاننے والوں کی تعداد بہت کم رہ جائے گی، اگر کتابوں کی اشاعت میں کمی ہوئی تو اس کا بہت برا اثر ہوگا اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اگر شعراء اور ادیبوں کی کتابیں خریدی نہ جا سکیں تو اس کے ادبی ذخیرہ کو بہت بڑا نقصان پہنچے گا۔ اردو سے ہمدردی رکھنے والے یہ محسوس کرتے ہیں کہ اس زبان نے قومی زندگی میں ہمیشہ سے حصہ لیا ہے۔ اس سے

قومی تعمیر اور تہذیبی ارتقاء میں مدد لی جاسکتی ہے، یہ ایک بہت بڑا قومی و تہذیبی ورثہ ہے۔ پھر کبھی اس کی ترقی میں زبردست رکاوٹیں ہیں اور شدید مخالفتوں کا سامنا کرنا پڑ رہا ہے۔ لیکن یہ سب کچھ سوچتے ہوئے بھی عملی طور پر اس کے تحفظ کے لئے کوئی قدم نہیں اٹھا رہے ہیں۔ اردو میں اعلیٰ ادب موجود ہے، اس نے تاریخی تقاضوں سے ترقی کی ہے۔ اس نے اپنا قومی فرض ادا کرنے میں کبھی کوتاہی نہیں کی۔ اور ہندوستان کے بہت سے عوام کے جذبات واحساسات کی ترجمانی کرتی رہی ہے۔ ایسی حالت میں اگر اُسے ترقی نہ ملی تو یہ بہت بڑی قومی اور تہذیبی بدقسمتی ہوگی۔ جس پر ہمیشہ افسوس کیا جائے۔ اس لئے یہ ضروری ہے کہ اس کی بقاء اور حفاظت کے لئے ہر وہ قدم اٹھایا جائے جو اسے عوام کے ہر طبقہ میں مقبول بنائے۔

———— ※ ————

١٠۔ اُردُو رسمُ الخط

رسم الخط کے بارے میں کوئی قطعی رائے نہیں دی جا سکتی کہ اس کی ابتدا کب سے ہوئی۔ لیکن عموماً اس بات پر سبھی علماء متفق ہیں کہ پہلے انسانوں نے خیالی مصوری سے کام لیا جو مصوری کے عام رجحان سے ملتی جلتی تھی۔ اس کی ابتدائی شکل HEIROGHLYPHY ہے۔ جس کو مصر کے ابتدائی رسم الخط کا نام دیا گیا۔ یعنی ایک طرح کے تصویری حروف تھے۔ جن کے ذریعہ خیالات کا اظہار کیا جاتا تھا۔ مثلاً اگر کسی 'پیڑ' کا لفظ ادا کرنا ہے تو پہلے اس کی شکل بنا کر بتاتے تھے۔

رسم الخط کا دوسرا دور وہاں سے شروع ہوتا ہے جب تصویر کے بجائے "علامت" پر زور دیا جانے لگا۔ جنوبی عرب میں علامات کے بجائے مختلف خیالات الفاظ اور آوازوں کے لئے فرضی علامتیں بنائی جانے لگیں اور کہا جا سکتا ہے کہ یہیں سب سے پہلے رسم الخط (SCRIPT) کی ابتداء ہوئی۔ اس وقت اس کی شکل یہ ہوتی تھی کہ علامتوں اور تصویری حروف کے درمیانی منزل کو اپنا یا گیا تھا۔ مثلاً عین (آنکھ) کے لئے [ع] کا لفظ ۔ جمل (اونٹ) کی شکل کے لئے [ج] کا لفظ بنا لیا گیا تھا۔ یہ سلسلہ رفتہ رفتہ یونان تک پہنچ گیا۔ چنانچہ یونان میں (ALPHA ، BiTA) یا (GAMA) وغیرہ کی جو شکلیں رائج ہوئیں وہ سب جنوبی عرب ہی کی دین ہے۔ لیکن ایک بات قابلِ غور ہے کہ یہ رسم خط کہیں یکساں نہیں رہے بلکہ ہر علاقہ میں ان کی شکلیں بدلتی رہیں۔ اس طرح کی رسم خط کی منزلیں تقریباً چار ہزار قبل مسیح تک قائم رہیں۔

کچھ عرصہ کے بعد ایران میں "کھروشتی" نام کے رسم الخط کی ابتدا ہوئی جس سے بعد کی بہت سی تحریریں سامنے آگئیں۔ اسی زمانہ میں آریاؤں نے "براہمی" رسم الخط کے نام سے ایک تحریر ایجاد کی جسے بعض علماء کے خیال میں ہندوستان ہی کی ایجاد مانا جاتا ہے۔ ابتدا میں ان تحریروں کے لئے کوئی مقررہ شکل نہ تھی کہ اسے داہنی طرف سے لکھا جائے یا بائیں طرف سے۔

کہاجاتا ہے کہ برہمی رسم الخط کو دراوڑی زبانوں کے لئے بھی استعمال کیا گیا۔ اس طرح اس کا دائرہ وسیع تر ہوتا گیا۔ چنانچہ، تامل، تلگو، اور ملیالم وغیرہ کا رسم الخط بھی برہمی کی مختلف شکلیں ہیں جو آج بھی دکنی ہندوستان میں رائج ہیں۔ ان تحریروں کی مختلف شکلیں ہمیں اشوک کے کتبوں میں بھی ملتی ہیں، جن سے ہندوستان میں رسم الخط کی تاریخ کے مطالعہ میں کافی آسانی ہو جاتی ہے۔ اس بات پر سبھی متفق ہیں کہ اس سے قبل سنسکرت میں حروف کا تعین باقاعدہ طور پر ہو چکا تھا اور وہی سلسلہ آج تک قائم ہے۔ دراوڑی زبان میں انہیں حروف کی شکل اب تک موجود ہے۔ اور ہندوستان کی دوسری زبانوں میں بھی اس کے نقوش ملتے ہیں۔

برہمی رسم الخط بہت تیز رفتاری سے ترقی کی طرف بڑھا اور صدیوں کی ارتقائی منزلیں طے کرنے کے بعد آج "ناگری" "گجراتی" "مرہٹی" "بنگالی" وغیرہ رسم الخط کی شکل میں ہمارے سامنے موجود ہے۔

اُردو رسمِ خط

عرب سے جو رسم خط ایران کی طرف پھیلا اسے "اعرامی" کہا گیا تھا اور چونکہ اُردو زبان و ادب کی تمام بنیادی روائتیں فارسی کے ذریعہ ایران ہی سے پھیلیں اس لئے فارسی ہی رسم الخط بھی اردو میں رائج ہوا۔ لیکن ہندوستان میں آکر اس میں یہ تبدیلی ضرور ہوئی کہ اُردو نے یہاں کی مقامی زبانوں کی آوازوں کو بھی قبول کر لیا۔ مثلاً ٹ۔ ڈ۔ ڑ وغیرہ آوازیں شامل کر لیں۔

اردو رسم الخط کے سلسلہ میں بہت سے سوالات قدیم دور سے ہی اٹھتے رہے ہیں۔ جن پر علمائے لسانیات آج تک پوری طرح سے متفق نہ ہو سکے۔ وہ مسائل یہ ہیں کہ کیا اُردو کا رسم الخط سائنٹفک ہے؟ طباعت اور اشاعت کے لئے آسان ہے؟ کیا اس کے حروف تہجی سائنٹفک ہیں۔ یہ تمام چیزیں ہیں جو کسی زبان کے مطالعہ کے لئے نہایت ضروری ہیں۔ حالانکہ زبان اور رسم الخط کا تعلق کوئی خاص نہیں ہے۔ لیکن پھر بھی ہر زبان کی خصوصیات الگ الگ ہوتی ہیں جنہیں قائم رکھنا ضروری ہے تاکہ اس کی انفرادیت برقرار رہ سکے۔

اردو کے سلسلہ میں ایک گروہ کا یہ خیال ہے کہ اس کا رسم الخط بالکل مکمل اور سائنٹفک ہے۔ اس لئے اس میں کسی تبدیلی کی ضرورت اور گنجائش نہیں ہے۔ اس کے برخلاف دوسرا گروہ مانتا ہے کہ اس میں کسی تبدیلی کی غیر معمولی ضرورت ہے۔ بہت سے لوگ چند تبدیلیوں پر

زور دیتے ہیں ۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ حروف تہجی کو صوتی بنیادوں پر ہونا چاہیئے ۔ اُردو میں ملتی جلتی شکلوں پر حروف کی بنیاد ہے ۔ آوازوں کی بنا پر نہیں ۔ اس طرح حروف تہجی کی ترتیب بھی بدلنی چاہیئے ۔ اور آوازوں کی بنیاد پر حروف کی بنیاد رکھنا چاہیئے ۔ مثلاً (الف) میں (آ) کی آواز ہی ہونا چاہیئے ۔

اس صوتی بنیاد پر (س ص ۔ ث) ۔ (ا) اور (ع) وغیرہ کی ترمیم پر زور دیا گیا کہ ان سب کی ایک ہی آواز ہونی چاہیئے ۔ جو گروہ معمولی تبدیلیوں کا حامی ہے اس کے خیال میں بڑے الفاظ کو رکن رکن کرکے لکھا جانا چاہیئے مثلاً "کانفرنس" کو "کان فرنس" کی طرح الگ الگ لکھا جائے ۔ فالتو حروف کو ختم کر دینا چاہیئے ۔ مثلاً (بالکل) میں (ا) زائد ہے یہ نہ ہونا چاہیئے ۔

اس ضرورت کی طرف بہت سے ماہرین لسانیات نے زور دیا ہے کہ اردو میں ٹائپ کا طریقہ زیادہ آسان بننا چاہیئے اور نستعلیق کی دقتوں سے بچنے کیلئے ٹائپ تحریر اختیار کر لینا چاہیئے ۔

اُردو کی اصلاح چاہنے والوں میں ایک گروہ شدت پسند اور انقلابی ہے جو اس بات پر مُصر ہیں کہ اُردو کیلئے رومن رسم الخط اختیار کر لینا چاہیئے جو سب سے زیادہ مفید ہوگا ۔ ہارون خاں شیروانی ڈاکٹر سنتی کمار چیٹرجی وغیرہ اس خیال کے زبردست حامیوں میں گنے جاتے ہیں ۔ ادھر بہت سے لوگوں کا یہ بھی رجحان ہو گیا ہے کہ دیوناگری کو رسمِ خط کی حیثیت سے اپنا لینا چاہیئے جس سے زبان پر کوئی اثر نہیں پڑے گا بلکہ دیوناگری جاننے والے بھی اُردو سے قریب آجائیں گے ۔

اپنے مقام پر اصولاً یہ تمام ترمیمیں ٹھیک ہیں لیکن ہندوستان کے موجودہ حالات میں اُردو کیلئے یہ تبدیلیاں کرنا زیادہ مناسب نہیں ہے ۔

جہاں تک دیوناگری رسم الخط کے اپنانے کا تعلق ہے وہ اس لئے زیادہ مناسب نہیں معلوم ہوتا کہ اس کے بعد خود اردو کی انفرادیت اور خصوصیت قائم نہ رہ سکے گی بلکہ اُسے محض ہندی کی ایک "طرزِ تحریر" سمجھ لیا جائیگا اور اسکا تمام ادبی ذخیرہ اپنی نوعیت کھو دے گا ۔

بہر حال اِن سب خیالات میں کون سی تجویز سب سے زیادہ مناسب ہے اور مفید ہے ؟ اس کے بارے میں کوئی قطعی فیصلہ کرنا سخت مشکل ہے ۔ کم سے کم اس وقت تک جب تک خود علمائے لسانیات کسی فیصلہ پر متفق نہ ہو جائیں ۔

اُردُو زبان کی ترقّی اور ترویج

قوموں کی ترقی کا انحصار ایک بڑی حد تک اُن کی مادری زبان کی ترقی پر ہوا کرتا ہے۔ تعلیم و تربیت میں مادری اور قومی زبان کا جو حصہ ہے وہ اس قدر واضح ہے کہ اس کے متعلق کچھ کہنا تحصیلِ حاصل ہے، کوئی سیاسی سوشل یا اقتصادی تحریک بلا مادری زبان کی مدد کے کامیاب نہیں ہو سکتی، اس لئے ترقی یافتہ قومیں ہمیشہ اپنی مادری زبان کی ترقی اور ترویج کی طرف پورے انہماک سے رجوع رہتی ہیں۔ لیکن ہماری حالت اِس کے بالکل برعکس ہے۔ ہمیں جتنی بے توجہی اپنی زبان کی طرف سے ہے شاید اور کسی چیز کی طرف سے نہیں ہے۔ ہم میں سے کتنے ہیں جو باوجود معقول آمدنی ہونے کے سال بھر میں صرف پانچ روپے کی کتابیں بھی خرید لیتے ہوں؟ کتنے ہیں جو ایک آدھ اُردو رسالہ خریدنا ضروری سمجھتے ہوں، خریدنا تو الگ رہا آپ کو اکثر اچھے خاصے پڑھے لکھے حضرات ایسے مل جائیں گے جو مشہور اردو رسالوں کے نام تک نہیں جانتے، یہی وجہ ہے کہ بہتر سے بہتر کتاب کی سال بھر میں پانچ سَو جلدیں بھی فروخت ہو جاتی ہیں تو بڑی کامیابی سمجھی جاتی ہے۔

اِس کے مقابلہ میں یورپ اور امریکہ کو دیکھئے، وہاں معمولی معمولی کتابیں لاکھوں کی تعداد میں شائع ہوتی ہیں اور ہاتھوں ہاتھ فروخت ہو جاتی ہیں۔ اسی سال مارچ میں ایک امریکن سیّاح مسٹر سی بروک کا سفرنامہ شائع ہوا ہے میں نے اپریل کے شروع میں یہ کتاب منگائی تھی، آپ کو شاید یہ سُن کر حیرت ہوئی کہ مارچ ہی مارچ میں اِس کتاب کے تین اڈیشن شائع ہو چکے تھے اور ہر اڈیشن پہلے سے بہت زیادہ تعداد میں شائع کیا گیا تھا۔ پھر سفرنامہ بھی عراق عرب کا تھا جس سے بظاہر یورپ اور امریکہ کو کوئی خاص دلچسپی نہیں معلوم ہوتی اور قیمت بھی کچھ کم نہ تھی،

مصیبت یہ ہے کہ ہمارے ملک میں ذریعۂ تعلیم انگریزی ہے اور انگریزی تعلیم یافتہ حضرات کی کثرت ہے، ان کی گفتگو ان کی دلچسپیاں، ان کا کاروبار سب انگریزی زبان کی معرفت ہوتا ہے۔ اور یہ لوگ جب کبھی ضرورتاً یا دلچسپی کی خاطر کوئی کتاب یا رسالہ خریدتے ہیں

تو وہ انگریزی زبان کا ہوتا ہے۔

رہے وہ لوگ جو صرف عربی فارسی یا اُردو جانتے ہیں سو اوّل تو اُن کی تعداد بہت کم ہے، اس کے علاوہ اِس محدود تعداد میں بھی کثرت سے نادار اور تنگدست ہیں لیکن اِس کے باوجود یہ لوگ انگریزی تعلیم یافتہ حضرات سے نسبتاً زیادہ تعداد میں کتابیں خریدتے ہیں،

بعض حضرات جن کی تعلیم و تربیت انگریزی ماحول میں ہوئی ہے کہتے ہیں کہ اُردو میں اچھی کتابیں شائع نہیں ہوتیں، دو پیسے تجز کی داستانیں یا زلف و رخسار کے رکیک اور فرسودہ مضامین سے لبریز دیوان خرید کر کیا کوئی خوش ہو۔ اول تو یہ شکایت زیادہ صحیح نہیں ہے، اس لئے کہ خدا کے فضل و کرم سے اُردو میں اب چند سال سے تمام علوم و فنون پر نہایت اعلیٰ پایہ کی کتابیں شائع ہو رہی ہیں نفسِ مضمون کے لحاظ سے بھی اور صورت کے لحاظ سے بھی، اس کے علاوہ اگر ایک حد تک ایسا ہے بھی تو اس کے ذمہ دار بھی تو خود ہم ہی ہیں، "طلب و رسد" کا مشہور معاشی مسئلہ دنیا کی اور تمام چیزوں کی طرح زبان کی ترقی اور کتابوں کی اشاعت میں بھی کار فرما ہے، اگر آپ کو اچھی کتابوں کی تلاش و جستجو ہو گی تو ہو نہیں سکتا کہ اچھی کتابیں دستیاب نہ ہوں۔ لیکن یہاں تو معاملہ بالکل برعکس ہے۔ اچھی کتابیں موجود ہیں لیکن اُن کے قدردان نہیں ملتے۔

زبان کی طرف سے لاپرواہی اور مطالعہ کے شوق کے فقدان کی یہ کیفیت ہے کہ اور صوبے تو الگ رہے، یوپی اور پنجاب کے بڑے سے بڑے شہروں میں بھی اردو کی لائبریریاں تک موجود نہیں ہیں، اور جہاں کہیں انگریزی لائبریریوں میں دو چار الماریاں اردو کتابوں کی ہیں تو انہیں کوئی پوچھتا نہیں،

حقیقت یہ ہے کہ زبان کی طرف سے جس وقت تک پبلک کی یہ بے حسی اور بے توجہی موجود ہے اگر ایک ہزار عثمانیہ یونیورسٹیاں، انجمنہائے ترقی اردو اور لمیٹڈ کمپنیاں قائم ہو جائیں تو قطعاً کوئی فائدہ نہیں ہو سکتا، جب کتابیں خریدنے والے اور ان سے استفادہ کرنے والے ہی نہیں ہیں تو ان کی اشاعت سے کیا حاصل ہے۔

سب سے بڑی ضرورت اس امر کی ہے کہ لوگوں میں مطالعہ کا شوق پیدا کیا جائے اور کتابوں میں دلچسپی لینے اور ان سے فائدہ حاصل کرنے کی رغبت پیدا کی جائے۔

اس کی ایک صورت یہ ہو سکتی ہے کہ تمام بڑے بڑے شہروں میں خاص اِس مقصد

کے لئے انجمنیں بنائی جائیں، یہ انجمنیں لوگوں کو اُردو کتابوں کے مطالعہ کا شوق دلائیں اور زبان کیطرف سے اِس شرمناک بے حسی کے ناقابلِ تلافی نقصانات اُن پر واضح کریں ہمیرے نزدیک اگر خلوص اور تندہی کیساتھ کوشش کی جائے تو شاید اِس امر پر ہر شخص راضی ہو جائیگا کہ کم سے کم اپنی ماہانہ آمدنی میں سے ایک روپیہ فی صدی کے حساب سے کتابوں کیلئے علیحدہ نکالدیا کرے، اِس رقم سے جس قسم کی کتابیں وہ چاہے اور جہاں سے چاہے خریدے مگر خریدے ضرور۔

انجمن کی ایک مرکزی جماعت دہلی یا لاہور یا لکھنؤ میں ہونی چاہیئے۔ اور سب کمیٹیاں تمام بڑے بڑے شہروں میں قائم ہوں۔ انجمن کا ایک فرض یہ بھی ہونا چاہیئے کہ اُردو کی لائبریریاں جگہ جگہ قائم کرائے، اگر لائبریریاں باقاعدہ اور معقول سرمایہ سے قائم ہو جائیں تو ان کو گورنمنٹ سے اور ڈسٹرکٹ بورڈوں اور میونسپل بورڈوں سے معقول امداد بھی مل سکتی ہے۔

انجمن کے فرائض میں یہ بھی داخل ہونا چاہئے کہ وہ خوش بیان خطیب اِس مقصد کیلئے مقرر کرے کہ وہ جگہ جگہ جلسے کر کے مطالعہ کے فوائد اور لائبریریوں سے فائدہ حاصل کرنیکے طریقوں پر تقریریں کریں اور انجمن کی مرکزی جماعت کی طرف سے ہر سال جدید کتابوں کی ایک فہرست شائع ہونی چاہیئے۔ اسمیں شک نہیں کہ اوّل اوّل چند در چند مشکلات کا سامنا ہوگا لیکن اگر اِس قسم کی انجمنیں قائم ہوگئیں تو اردو کی ترویج و اشاعت میں اِن سے نہایت مفید امداد ملنے کی توقع ہے۔

لیکن ان انجمنوں کو جب تک نہایت سرگرمی جوش اور محنت سے کام کرنیوالے ارکان دستیاب نہ ہوں کاربرآری مشکل ہے، اس قسم کے لوگ کمیاب سہی نایاب نہیں ہیں، میں اپنے ذاتی تجربہ کی بنا پر وثوق کیساتھ کہہ سکتا ہوں کہ قریب قریب ہر شہر میں اردو کے سچے عاشق موجود ہیں اور اگر کوئی ان سے کام لینے والا ہو تو اُردو کی ترقی کیلئے وہ حتی الامکان کوشش کرنے میں دریغ نہ کریں گے۔

اِس قسم کی انجمنیں یورپ کے اکثر بڑے بڑے شہروں میں اسوقت تک قائم ہیں، انکے مقاصد قریب قریب یہی ہیں گو اِن مقاصد کو عملی جامہ پہنانے کے ذرائع کچھ ان سے مختلف ہیں جو میں نے مندرجہ بالا سطور میں پیش کئے ہیں، اس کی وجہ یہ ہے کہ اُن کے یہاں پبلک میں عام طور پر کتابوں کے مطالعہ کا شوق پہلے سے موجود ہے، اِن ممالک میں انجمنوں کو خاص طور پر جو کام انجام دینا پڑتا ہے وہ یہ ہے کہ بیکار اور فضول کتابوں سے پبلک کو محفوظ رکھنے کی کوشش کریں اور مفید کارآمد اور اخلاق و اطوار و خصائل پر اچھا اثر ڈالنے والی کتابوں کے رواج پر زور دیں۔

اُردو شاعری

ہر کس از دستِ غیر نالہ کنند
سعدی از دستِ خویشتن فریاد

کہا جاتا ہے کہ اُردو شاعری مخرب اخلاق ہے۔ اس میں فطرتی جذبات اور بلند خیالات کا پتہ نہیں وہ خلاف قیاس تشبیہوں اور بیہودہ استعاروں سے مملو ہے۔ فلسفیانہ مضامین اور کارآمد فنون کا اس میں کہیں ذکر نہیں۔ اور وہ یورپ کی سچّی نیچرل اور دلچسپ شاعری کا ہرگز مقابلہ نہیں کر سکتی۔

یہ کون کہتا ہے؟ ہمارے ملک کی نئی تعلیمیافتہ نسل جس کی ترقی و تنزّل پر ہماری قوم کا آئندہ عروج یا زوال منحصر ہے اور جس نے مغربی تعلیم کی برکتوں سے فیضیاب ہو کر بجائے خود یہ فیصلہ کر لیا ہے کہ اُردو شاعری اس قابل نہیں کہ اس کے ساتھ ہمدردی کی جاوے۔

اگر کسی اجنبی سرزمین کا باشندہ جس کو ہمارے ملکی خصوصیات۔ ہمارے طرز معاشرت اور ہماری تمدنی ترقیوں سے دلچسپی نہ ہو ان خیالات کا حامی بنے تو ہم کو شکوہ و شکایت کا حق حاصل نہیں لیکن دل پر چوٹ لگتی ہے جب خیال آتا ہے کہ یہ عقائد اُس نئی نسل کے ہیں جو مقدس اسلاف کے قابل یادگار کارناموں پر رنگ و روغن چڑھانے کا عام طور پر وسیلہ خیال کی جاتی ہے اور جس کی طرف اس وقت سب کی نگاہیں بڑی امیدوں سے لگی ہوئی ہیں۔

کیا ترقی اور عروج کی امید کی جا سکتی ہے اُس گروہ سے جو فرحت و انبساط کے اصلی ذریعے اور کل دنیوی ترقیوں کے سچے وسیلے سے بہرہ اندوز ہونا ہی نہیں چاہتا کیونکہ بقول کارلائل کے کسی قوم نے حیات جاوید حاصل نہیں کی۔ اور عزت و حشمت و جاہ کے وسیع میدان میں قدم نہیں رکھا جب تک کہ اُس میں کوئی قادر الکلام شاعر پیدا نہیں ہوا۔ اور جب نظر میں

شعر ہی کی وقعت نہ رہی تو ایسا شاعر پیدا ہونا معلوم!!

کیا وہ ہندوستان کے باشندے جو اُردو شاعری کے نام دھرتے ہیں اس خیال میں ہیں۔ کہ انگلستان کے شاعروں کے فیض سے وہ اُس کھوئے ہوئے جوہر کو حاصل کریں گے جس کی طرف کارلائل نے اشارہ کیا ہے؟

کیا زبان کی غیریت اور مرزوبوم کے فرق کا ناقابلِ اصلاح نقص کبھی اس قدر رفع ہو جائیگا کہ وہ ملٹن اور بائرن سے یگانگت کا دعوے کر سکیں اور انگریزوں کی طرح تفاخر و مباہات سے کہہ سکیں کہ "ہندوستان جاتا ہے تو کچھ پروا نہیں ہمارا شیکسپیئر ہمارے ساتھ ہے"؟

جو روشن خیال نوجوان اس امرِ محال کو ممکن سمجھتے ہوں اور امیدوار ہوں کہ عنقریب امریکہ کی طرح ہندوستان کا بھی کایا پلٹ ہو جائیگا۔ اُن کی طرف میرا روئے سخن نہیں البتہ اتنا اُن کو بھی سنائے دیتا ہوں کہ اگر بفرضِ محال کسی وقت ہندوستان کی عام زبان انگریزی ہو بھی گئی اور یہاں کے کل باشندوں نے یورپ کے طرزِ معاشرت اور چشم بددور لندن کی تہذیب اور شائستگی کا جامہ پہن لیا اور اس وقت شیریڈان اور اسکاٹ نے اُن کی وہ خدمت کی جو بقول تمہارے سید انشا اور میر حسن کے امکان سے خارج ہے تاہم تمہاری ہمت و کوشش کے دامن کا یہ بدنما داغ ہرگز نہ مٹ سکے گا۔ کہ تم نے بلند ہمتی اور عالی نظری کو چھوڑ کر پستی کی طرف رُخ کیا۔ ایک خفیف زحمت اور تھوڑی تکلیف سے بچنے کیلئے اپنی کشتی کو دریا کے بہاؤ پر چھوڑ دیا۔ اور بجائے "کہن جامۂ خویش پیراستن" پر عمل کرنے کے پرائے مال پر نیت ڈانواڈول کی اور غیروں کی چھوڑی ہوئی ہڈیاں چچوڑنے پر قناعت اختیار کی۔

مگر شکر ہے کہ ایسے قناعت پسند نفوس کی تعداد ہنوز بہت تھوڑی ہے۔ اور بڑا گروہ وہی ہے جو یقین رکھتا ہے کہ ہندوستان شیکسپیئر اور ملٹن سے برادرانہ تعلقات کبھی پیدا نہیں کر سکتا اور زبان کی غیریت ایک ایسی حدِ فاصل ہے کہ اُس کا دفعیہ کبھی نہیں ہو سکتا۔

ظاہر ہے کہ جب تک زبان اور طرزِ معاشرت کا فرق موجود ہے۔ انگریزی شعرا کے تصدق میں وہ جوہر حاصل نہیں ہو سکتا جس کی طرف کارلائل نے اشارہ کیا ہے اور اس وقت تک منازلِ ترقی کے طے کرنے کی بجز اس کے کوئی صورت نہیں کہ اپنی ہی زبان اور اپنے ہی ملک کی شاعری کو رونق دو۔ اُس میں جو نقائص ہوں اُن کی اصلاح کی فکر کرو۔ اور اُس کو اپنی سعی و کوشش سے معراجِ کمال تک پہونچاؤ۔ ورنہ اندیشہ ہے کہ کبک کی چال سیکھنے میں اپنی

جہاں بھی بھول جاؤ اور تم کو وہ ہیبت ناک منظر دیکھنا اور اُس حسرت انگیز کیفیت کا مشاہدہ کرنا ہو جس کا ذکر فلسفۂ اخلاق کے سیاہ صفحوں پر خونیں حرفوں سے کیا گیا ہے۔ اور جس کا نام لیتے میری روح لرزتی اور قلم کانپتا ہے۔ وہ کیا ہے؟ مردہ دلی یا روحانی موت!!!

یہ الفاظ کسی قدر سخت ہیں اور بہتر تھا کہ استعمال نہ کیے جاتے مگر دل جلتا ہے تو زبان سے کڑوے ہی الفاظ نکلتے ہیں۔ چاہے کوئی خوش ہو یا ناراض۔ ممکن نہیں کہ آگ لگے اور دھواں نہو۔

اُردو شاعری کو بُرا کہنے۔ گالیاں دینے۔ اور اس پر ہر قسم کے الزام لگانے کا تمہیں اختیار حاصل ہے مگر یہ تو بتاؤ کہ انگریزی نظموں میں وہ کون سے جوہر ہیں جو تمہارے یہاں تلاش سے بھی دستیاب نہیں ہو سکتے اور تمہاری شاعری میں کیا برائی ہے جس کا نمونہ انگلستان میں موجود نہیں۔

شاعری کا موضوع اور اس کی خوبیوں کا معیار جو ہم نے مقرر کیا ہے اس کی مفصل بحث مشرقی فلسفہ کا ایک جزو ہے اور دلچسپ نہیں۔ اور اس کا مجمل ذکر ضمن کلام میں خود ہی آجائیگا۔ اس لئے فی الحال صرف یہی غور کرو کہ انگلستان کے شعرا نے ایک اعلیٰ درجے کی نظم کے لئے جو اوصاف ضروری قرار دیئے ہیں وہ تمہاری شاعری میں موجود ہیں یا نہیں اور اگر ہیں تو کس حد تک۔

شیلی جو پچھلی صدی عیسوی میں ایک مسلم الثبوت شاعر گذرا ہے اور جس کی ہر دلعزیزی کی ایک ادنیٰ دلیل یہ ہے کہ ابھی حال میں اُس کے ہاتھ کے لکھے ہوئے چند خط لندن میں تقریباً آٹھ ہزار روپیہ پر نیلام ہوئے ہیں اور امریکہ کے ایک جوہر شناس نے اُن کو خرید کیا ہے نظم کی تعریف یوں کرتا ہے۔

"شاعری نیچر کی پوشیدہ دلفریبیوں کے چہرہ سے نقاب اٹھا دیتی ہے اور اُس کے اثر سے ہم کو مانوس چیزیں غیر مانوس معلوم ہونے لگتی ہیں۔"

دیکھو شیلی نے کس قدر مختصر الفاظ میں کل مغربی شاعری کا نتیجہ ظاہر کر دیا ہے۔ فی الحقیقت یورپ میں شعر گوئی کا مقصد صرف یہی ہے کہ شاعر کی اس گہری نظر سے جو دنیا کی وہ چھوٹی چھوٹی باتیں بغور دیکھتی ہے جن کو عوام الناس معمولی سمجھ کر خارج از ذہن کر دیتے ہیں۔ ہر شخص مستفید ہو اور وہ نیچر کی کل نزاکتوں اور لطافتوں سے حظ اٹھانے کا عادی ہو جائے اور کم سے کم اُس حسن و خوبی کو تو ہرگز فراموش نہ کرے جس کو شاعر نے ایک خوش اسلوبی سے اس لئے موزون کر دیا ہے کہ یاد رکھنے میں سہولت ہو۔

ہمارے ملک اور نیز ایران میں جس کے خیالات کے ہم بہت دنوں تابع رہے شاعری کا موضوع یہ نہ تھا۔ یہاں سے

روئے معنی ہے بھٹکنے میں بھی اعلیٰ کی طرف ٭ تاکتا ہے تو ثریا کی سنہری بوتل

روحانیات اور فلکیات سے فرصت ہی نہ تھی کہ اجرام و اجسام کی طرف متوجہ ہوتے، تاہم اگر تم شیلی ہی کے قول کو معیار سخن بناؤ اور اسی محک پر نظم کا کھوٹا کھرا پرکھنا چاہو تو تم کو اردو شاعری کے سدابہار گلشن میں ایسے اشعار کا ایک معقول سرمایہ مل جائے گا۔ جو یورپ کی اعلیٰ سے اعلیٰ بلند پروازیوں کا مقابلہ کر سکے۔

ایک معمولی بات ہے کہ ہر سال خزاں آتی ہے، درختوں کے پتے زرد ہو کر گر جاتے ہیں۔ ایک مقررہ میعاد کے بعد بہار کا موسم آتا ہے اور باغ دوبارہ سر سبز ہو جاتے ہیں۔ یہ نیچر کی ایک معمولی کارروائی ہے۔ جس کو ہم مدت العمر سے دیکھ رہے ہیں۔ اور کوئی نئی بات اس میں نہیں معلوم ہوتی۔ اب اگر شاعر ہمارے دل پر یہ حسن نقش کرنا چاہتا ہے تو وہ یہی معمولی بات اس خوبی سے بیان کرے گا کہ ایک اچنبا سا ہو جائے اور دل میں بات گڑ جائے۔ وہ یوں کہے گا۔ ے

بہار آئے الٰہی چمن ہری ہو جائے ٭ یہ زرد زرد ہر اک شے ہری ہری ہو جائے

تم کہو گے کہ بہار کا موسم چونکہ مے پرستی اور عیاشی کے لئے نہایت موزوں ہے اور شرقی شعرا نے اس فصل کی تعریف میں بہت خامہ فرسائی کی ہے۔ اس لئے ہزار میں ایک شعر ایسا بھی نکل آیا جو شیلی کے معیار سے صحیح اترتا ہے۔ لہٰذا تصویر کا دوسرا رخ دکھاتا ہوں۔ ے

نہ جائیں آپ ابھی دوپہر ہے گرمی کی ٭ بہت سی گرد بہت سا غبار راہ میں ہے
سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے ٭ ہزار ہا شجر سایہ دار راہ میں ہے

صبح کا سہانا سماں تم روز دیکھتے ہو۔ دیکھو ایک شاعر پچھلے پہر کی پوشیدہ دلفریبی کے چہرہ سے کیا عجیب و غریب پردہ اٹھاتا ہے۔ اور تمہیں کیا عمدہ بات سمجھاتا ہے۔

محفل برخاست ہے پتنگے ٭ رخصت شمعوں سے ہو رہے ہیں
ہے کوچ کا وقت آسماں پر ٭ تارے کہیں نام کو رہے ہیں
ان کی بھی نمود ہے کوئی دم ٭ یہ بھی نہ رہیں گے جو رہے ہیں
دنیا کا یہ حال اور ہم کو ٭ کچھ ہوش نہیں ہے سو رہے ہیں

یہ اشعار غالباً شیلی کے قول کا مطلب سمجھانے کے لئے کافی ہیں اور اس دعوی کا بھی ثبوت دے سکتے ہیں کہ اگرچہ یہ مقولہ ہمارے جادو نگار شاعروں نے کبھی پیش نظر نہیں رکھا۔ اور نہ وہ اس کو شعر کا موضوع لہ سمجھتے تھے تاہم وہ اکثر موقعوں پر بے ساختہ ایسے اشعار کہہ گئے ہیں جن میں یہ صنعت بدرجۂ کمال موجود ہے۔

تم کو میر اور درد کے کلیات میں ایسے اشعار کا ایک بہت بڑا ذخیرہ دستیاب ہوسکتا ہے۔ سید انشا بھی کبھی کبھی نیچر کے جلوے دکھاجاتے ہیں۔ آتش و غالب کے دواوین میں بھی اس کی جھلک نظر آجاتی ہے۔ اور نظیر اکبرآبادی کا وہ کلام جو پروفیسر عبدالغفور شہباز نے مرتب کیا اور مطبع منشی نولکشور لکھنؤ میں چھپوایا ہے۔ اس قسم کے اشعار۔ غزلوں اور قصائد وغیرہ کا معدن ہے۔

اس وقت آتش مغفور کا ایک شعر یاد آیا جس نے جگر میں آگ لگادی اور دل نہیں مانتا کہ بغیر اس کو لکھے قلم آگے بڑھاؤں۔ فرماتے ہیں۔ ؎

کسی کے حرم آب رواں کی یاد آئی ؎ حباب کے جو برابر کبھی حباب آیا

یہ تم تسلیم کرلوگے کہ شیلی کے اصول کی پوری پابندی کی ہے۔ کیونکہ ایک معمولی نیچرل بات ایسے ڈھنگ سے بیان کردی ہے کہ دل میں چبھ گئی اور تشبیہ بھی ایسی دی ہے کہ اب مشکل سے فراموش ہوگی۔ مگر ہاں یہ کہوگے کہ شعر میں کسی قدر بے حجابی کا لگاؤ ہے اور تمثیل گو شاعرانہ اعتبار سے اعلیٰ درجہ کی ہو مگر اخلاق پر برا اثر ڈالتی ہے۔ آؤ لگے ہاتھوں یہیں پر اعتراض کا بھی جواب دیتا جاؤں۔ کیونکہ آخر اس مسئلہ پر بحث کرنا ہی ہے ابھی ہو یا کچھ دیر کے بعد۔

انگلستان ہی کے ایک فلاسفر کا قول ہے کہ "شاعری اور اخلاق ایک دوسرے کے ساتھ ساتھ چلتے ہیں" یعنی جس طرح انسانوں کے عام روش اور اخلاق میں تبدیلی ہوتی رہتی ہے۔ کسی زمانہ میں زہد و تقوی کا چرچا ہوتا ہے۔ کبھی عشق و عاشقی کی گرم بازاری ہوتی ہے۔ کبھی عیاشی اور بدمستی کی دھوم ہوتی ہے۔ اسی طرح شاعری کا بھی رنگ بدلتا رہتا ہے جو عہد کہ عبادت و دینداری کے لئے مشہور ہے اس کی شاعری بھی عموماً پاکیزہ ہوتی ہے۔ اور جس زمانہ میں آوارگی اور بدچلنی کا عام رواج ہوتا ہے اس وقت کی شاعری بھی اکثر مخرب اخلاق ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جس زمانہ میں انگلستان کو عیسائیوں کا پیورٹن فرقہ ترک لذات

اور رینا فراموشی کی تعلیم کر رہا تھا ملٹن پیدا ہوا۔ اور جب شاہ جارج چہارم کا دور دورہ تھا بائرن کی دھوم مچی۔ یا یوں سمجھو کہ جب خدا شناسی اور معرفت حق کے چرچے تھے۔ مرزا مظہر جان جاناں اور میر درد پیدا ہوئے۔ اور جب واجد علی شاہی رنگ محل اپنے دلکش تماشے دکھا رہے تھے۔ جان صاحب اور نواب مرزا نے مقبولیت عام حاصل کی۔

اگر انیسویں صدی کی ابتدا میں انگلستان کا ملٹن فلکیات کی تشریح کرتا یا نصیر الدین حیدر کے دربار میں میر درد عشق حقیقی کا وعظ دیتے تو نہ عوام کے دل پر بات جمتی اور نہ انکو شہرت عام کے دربار میں جگہ ملتی۔ جس گروہ کے لئے شاعر نے شعر کہا ہے انہی کے خیالات کی تبعیت شاعر کا پہلا فرض ہے۔ اور اگر اس دائرہ سے بال برابر سرکا ہے تو جو کیفیت اُس کو بیان کرنا مقصود ہے سامع کے دل پر نقش نہ ہوگی اور نظم کا مقصد اعلیٰ فوت ہو جائیگا۔

اُردو شاعری کا آخری دور جو کہا جاتا ہے کہ مخرب اخلاق خیالات سے لبریز ہے لکھنؤ کی سلطنت میں گذرا جہاں دولت کی فراوانی اور سامان عیش و عشرت کی افراط سے ہر روز نوروز اور ہر شب شب وصل کا سماں تھا۔ عشق و عاشقی کا سبق بچوں کی گھٹی میں پڑتا تھا۔ گل و بلبل کی داستان لڑکوں کو ازبر ہوتی تھی۔ ناز و انداز عشوہ و کرشمہ کے ہوش سنبھالتے ہی جوہر شناس ہو جاتے تھے اور آج تو عیش سے گذرتی ہے۔ عاقبت کی خبر خدا جانے۔ ان کا مسلک تھا۔ اگر ان کے سامنے فلسفیانہ مضامین بیان کئے جاتے یا مذہب و اخلاق کے نازک مسئلوں پر گفتگو کی جاتی تو وہ کہتے کہ ؎

سمجھے تھے مرزا سے ہوگا غم غلط ❊ ایسی باتیں کیں کہ دم گھبرا گیا

اُن کو نیچرل سینریوں کی طرف متوجہ کرنے اور فطرت کی دلفریبیوں سے مانوس بنانے کی یہی ترکیب تھی کہ اُن کے سامنے وہی معاملات بطور تشبیہ و استعارے کے پیش کئے جائیں اور ان کو وہی دلکش ادائیں یاد دلائی جائیں جن کی اُن کی نظریں وقعت سے اور جن کو وہ عزت یا محبت کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ شاعر نے دو حباب قریب قریب دیکھے اس کو یہ سین پسند آیا۔ اور دل نے نہ مانا کہ دوستوں کو اسکے محظوظ نہ کرے۔ اگر معمولی طور پر کہہ دیتا کہ آج دو حباب پاس پاس دیکھے تو دل ہاتھ سے جاتا رہا۔ لوگ بڑی سودائی بتاتے کہ پانی کے بلبلے ہم روز دیکھتے ہیں اُن میں تو خاک بھی حسن نہیں ہوتا۔ لہذا ضروری تھا کہ وہ اس عمدہ سین کو کسی تشبیہ یا تمثیل سے ایسا عجیب بنا دینے اور اُس میں ایسی جدت پیدا کر دے۔

کہ ہر شخص اُس سے مزا اُٹھانے لگے۔

اب کوئی مجھے بتائے کہ بادشاہ نصیر الدین حیدر کے عہد میں جبکہ لکھنؤ مرحوم کا عالم شباب اور بقول شاعر "جوانی کی راتیں مرادوں کے دن تھے" اُن عاشق تنوں کے دل پر جو دھوے سے کہتے تھے کہ ؎

سنبھالا ہوش تو مرنے لگے حسینوں پر ؛ ہمیں تو موت ہی آئی شباب کے پہلے"

کس خنجر کی نوک اِس چیز سے زیادہ دل میں چبھ سکتی تھی جس کو شاعر نے مثالاً اپنے شعر میں پیش کیا ہے اور جس کا نام لینا اگرچہ اب خلاف تہذیب سمجھا جاتا ہے۔ مگر اُس زمانہ میں سوسائٹی کے عدم مذاق نے اُس کو جائز کر دیا تھا۔

اچھا یہ بھی جانے دو انگلستان کے شعرا جو بقول تمہارے سر تا پا مہذب بلکہ تہذیب و شائستگی کے دیوتا یا دیبی ہیں وہ بھی تو ایسی ہی تشبیہیں دیتے ہیں۔

آتش نے تو ایک پردہ کی آڑ بھی کر دی ہے (اگرچہ وہ پردہ ہلکا اور بہت باریک آبِ رواں کا بنا ہوا ہے۔ مگر وہاں اس قسم کے اعضا کے پوشیدہ کرنے کی بھی ضرورت شعرا نے نہیں سمجھی اور نہایت بے تکلفی سے کھلے ہوئے جسم کی تعریف کرتے ہیں جس کی مثالیں تم کو بائرن کی کلیات کے قریب قریب ہر صفحہ پر۔ مور کے کلام میں بکثرت شیکسپیئر کے ڈراموں میں بافراط۔ ملٹن کی مذہبی تصنیفات میں بعض جگہ۔ بلکہ ہر اعلیٰ انگریزی شاعر کے ملفوظات میں بیش و کم مل سکتی ہیں اور میں بھی بطور مشتے نمونہ از خروارے دو ایک مثالیں ہر ایک کے کلام سے اخذ کر کے یہاں درج کر دیتا اگر طول کا اندیشہ نہ ہوتا۔

وہ کوتاہ نظر نا عاقبت اندیش جنہوں نے نہ انگریزی سوسائٹی کے رسوم و قواعد پر غور کیا ہے اور نہ وہاں کی اعلیٰ شاعری کو نکتہ چینی کی نظر سے دیکھا ہے۔ اپنی قومی شاعری کا رنگ مٹانے کو کہہ دیتے ہیں کہ وہ مخرب اخلاق ہے حالانکہ مقابلہ کر کے دیکھو تو معلوم ہوگا کہ ہمارے شعرا نے باوجود بے حد آزادی اور بے باکی کے کبھی اس قدر محرک خیالات کو نظم نہیں کیا جتنا کہ انگریزی شعرا کے کلام میں ملے گا۔ اور جو بعض مثنوی گو بیہودہ نویسوں نے فحش بکا بھی ہے تو وہ اس قدر بری طرح اور ایسی بے حیائی سے بیان کیا ہے کہ ہنسی تو چاہے آ جائے مگر دل میں خاک اثر نہ ہوگا اور جب دل پر اثر ہی نہ ہو تو مخرب اخلاق ہونا معلوم!!

البتہ انگلستان کی اعلیٰ شاعری کی سیر کرو۔ وہاں کے سائنٹفک اور عالی دماغ شعرا کا

کلام دیکھو تو معلوم ہوگا کہ وہ بدوضعی اور آوارگی کا دلکش فوٹو ایسی خوش ادائی سے اتارتے ہیں۔ اور اُن کی تعریف و تشریح میں اس قدر نیچر کے اصول کی پابندی کرتے ہیں کہ زاہد صد سالہ بھی سُننے تو تسبیح و مُصلّا چھوڑ کر "بر سر پیمانہ" ہو جائے۔

بائرن نے ڈان جون (DON JUAN) میں اپنے ملک کی تہذیب کا جو کچا چٹھا بیان کیا ہے اور جن فحش و گندہ الفاظ میں وہ لکھا گیا ہے اور جس قدر بُرا اثر وہ عوام کے قلوب پر ڈالتا ہے اُس کی مثال ہمارے یہاں جان صاحب اور میاں عصمت کے کلام میں بھی نہ ملے گی۔

شیکسپیئر نے ریپ آف لیوکریشیا (RAPE OF LUCRITIA) میں جو دیا سلائی کے بجس جوانوں کے دل میں آگ بھڑکانے کے لئے کاغذ میں لپیٹ کر رکھ دیئے ہیں۔ اُن کے سامنے طلسمِ الفت - میر حسن - اور بہارِ عشق کے وہ سین جن کو دیکھ کر آج تعلیم یافتہ نوجوانوں کی بھویں تن جاتی ہیں گرد ہیں۔

ملٹن کے سے زاہد خشک نے پیریڈائیز لاسٹ (PARADISELAST) میں اپنی جدّہ محترمہ یعنی ایڈم (ADAM) کی بی بی ایو (EVE) کو برہنہ کر کے اُن کے اعضائے جسمانی کی جو تشریح کی ہے اس بے حُرمتی کی مثال خدا کا شکر ہے کہ ہماری شاعری میں نایاب ہے اور وہ مُؤثر نظم جو انگلستان میں برائیڈس کنفیشن آف دی فرسٹ نائٹ (BRIDES CON-FESSION OF THE FIRST NIGHT) کے نام سے مشہور ہے۔ اور جس کا نام صفحہ قرطاس پر رقم کرتے ہوئے قلم مست ہوتا ہے اس قابل ہے کہ اُس نئی تعلیم یافتہ نسل کو جو انگلستان کی ہر ہر ادا پر جان دیتی اور اس کے ہر فعل کو معراجِ تہذیب و کمالِ شائستگی سمجھتی ہے، عرقِ شرم میں غرق کر دے اور منہ دکھانے کے قابل نہ رکھے۔ جو بیباکیاں بلکہ عریانیاں اور بے حیائیاں اس کتاب میں نظم کی گئی ہیں۔ اور جس بیہودگی سے اُن کا بیان ہوا ہے، وہ نکاحی بیاہی کا تو کیا ذکر ہے ہمارے ملک کی کسبیوں اور خانگیوں کی بھی زبان سے ہرگز ادا نہیں ہو سکتیں۔

تم کہہ سکتے ہو کہ میر یار علی متخلص بہ جان صاحب نے بھی اسی مبحث پر گل افشانی کی ہے مگر دونوں کو بہ نظر غور دیکھو تو خود کہہ دو گے کہ یہ فرضی قصہ ہے اور وہ سچا واقعہ۔ یہ نقل ہے وہ اصل یہ صرف ہنسا سکتا ہے اور وہ جوش دلاتا ہے۔ اُس کی بے پردگی میں بھی شرم و حیا کا لگاؤ ہے اور اس میں غیرت و حجاب کا پتہ نہیں۔ غرض یہ صرف سامان تفریح ہے اور وہ سچا مخرب اخلاق۔

کہاں تک اس فضول بحث میں تضیع اوقات کروں۔ وہاں تو این خانہ تمام آفتاب است۔ جتنی زیادہ عمدہ شاعری ہے اتنا ہی زیادہ اخلاق بگاڑنے کا سامان مہیا کیا ہے۔ وہ نظمیں جو آج انگلستان کا سرمایۂ ناز و افتخار ہیں، اور جن کو انگریزی لٹریچر کی بزرگ الماریوں میں معزز جگہیں دی جاتی ہیں سرتاپا فحش و گندہ خیالات سے بھری ہوئی ہیں۔ اُن میں کہیں تو عورتوں کی بدچلنی اور آوارگی کا تماشہ ہے۔ کہیں مردوں کی عیاشی اور بدوضعی کے کارنامے ہیں۔ کہیں حسن و جوبن کی موثر تصویر ہے۔ کہیں بوسہ بازی کے چٹخارے ہیں۔ کہیں بغل میں ہاتھ ڈالے ہوئے باغوں کی سیریں ہیں۔ کہیں سینہ سے سینہ ملاکر ناچنے کے انداز ہیں۔ کبھی چاندنی رات میں معشوق کے ساتھ خلوت کے راز و نیاز ہیں۔ کبھی بندھے ہوئے جوڑے کی تعریف ہے۔ کبھی کھلی ہوئی پنڈلیوں کا وصف ہے۔ کبھی نوخیز سینہ کا اُبھار دکھایا ہے۔ کبھی پرائی بہو بیٹیوں کے بھگالے جانے کی آسان ترکیبیں ہیں۔ کبھی عورتوں کے دل پر قابو پانے کے مجرب نسخے ہیں اور کبھی تریا چرتر کے گُر سکھائے ہیں۔ لطف تو یہ ہے کہ سب برائیاں بیان کرتے جاتے ہیں، اور پھر دعویٰ ہے کہ ہم نے اس سے نتیجۂ اخلاقی بہت عمدہ استخراج کیا یا دوسرے الفاظ میں یوں کہو کہ ایک عورت کو برہنہ کرکے سربازار کھڑا کردیا۔ اور کہتے ہیں کہ علم طب کے طالبوں کو جسم انسانی کی تشریح کا سبق پڑھایا۔ سچ ہے انسان دوسرے کی آنکھ کا تنکا دیکھتا ہے اور اپنی آنکھ کا شہتیر اُس کو نہیں سوجھتا۔ خدا کی شان ہے کہ ہماری شاعری جو ہمیشہ اخلاق کی اعلیٰ تعلیم دینے کا بیڑہ اُٹھائے رہی۔ جس کا ایک معتدبہ حصّہ۔ تصوف۔ معرفتِ پند و نصائح۔ وعظ و تلقین اور خداترسی کی تعلیم پر وقف رہا۔ اور جس کا بہترین حصّہ ہمیشہ فحش و گندہ خیالات سے بالکل الگ رکھا گیا۔ آج اُس نئی نسل کے ہاتھوں سے جس نے انگریزی شاعری کا نمونہ ان منتخب نظموں کو سمجھ لیا ہے جو مدراس کے ابتدائی درجوں میں بچوں کو پڑھائی جاتی ہیں اور جن کے مضامین اس قسم کے ہوتے ہیں کہ۔

"اے اونٹ تو بڑا سیدھا اور حلیم الطبع ہے اور تجھ میں بچوں کی سی نیک بختی ہے" یا۔ گُالن کے پاس دس بکریاں ہیں اور میرے پاس ایک بھی نہیں" مخرب اخلاق سمجھی جاتی۔ اور اس قابل نہیں خیال کی جاتی ہے کہ مہذب جلسوں میں اُس کا ذکر کیا جائے اور وہ شاعری جو بدکاری اور آوارگی سکھانیکا سچا آلہ خیالات کو گندہ اور خراب کرنیکا سہل الوصول ذریعہ۔ اور زاہد پاکباز کو بھی ایک رندسیہ مست بنادینے کا مجرب نسخہ ہے۔ فلسفیانہ نزاکتوں سے مملو کہلاتی ہے۔

زنہ برازدورِ گیتی وانقلابِ روزگار ÷ درخیالِ کس نگشتی کاچنا گردد چنیں

استغفر اللہ! میں کیا سے کیا لکھنے لگا۔ نئی تہذیب کا سایہ شاید مجھ پر بھی پڑ گیا کہ آوارگی اور بدچلنی ہی کا ذکر قلم سے نکلتا ہے اور انہیں باتوں میں دل لگتا ہے۔ میں کہاں تو انگریزی شاعری کے موضوع پر بحث کر رہا تھا یا اس کی اخلاقی خرابی کا ذکر کرنے لگا۔ خیر اب اس جملۂ معترضہ کو چھوڑ کر اصل مطلب کی طرف رجوع کرتا ہوں۔

شاعری کا موضوع جو مغرب میں ہے وہ تو میں بیان کر چکا اور یہ بھی ظاہر کر چکا کہ اگرچہ وہ موضوع ہمارے خیالات کے موافق نہیں تاہم اردو شاعری کو اس محک سے بھی پرکھو تو کھری ہی نکلے گی۔ اب بحث طلب امر یہ ہے کہ اس کی خوبیوں کا معیار جو مغربی شعرا نے مقرر کیا ہے وہ اردو شاعری پر صادق آتا ہے یا نہیں۔

ملٹن[1] کہتا ہے "سب سے عمدہ نظم وہ ہے جو سادہ۔ نازک خیال۔ اور مؤثر ہو"۔ سادہ نظم سے یہ مراد ہے کہ عبارت پیچیدار نہ ہو اور قوانینِ فطرت سے تجاوز نہ کیا ہو۔

اس مقام پر یہ بات بھی ذہن میں رکھنے کے قابل ہے کہ قانونِ فطرت شاعرانہ اعتبار سے دو قسم کا ہوتا ہے۔ اول تو فطرت کے وہ معمولی اصول و ضوابط جن کا کل بنی نوعِ انسان پر اثر پڑتا ہے اور جن سے سب بیش و کم مانوس ہوتے ہیں اور دوسرے وہ قواعد جو اگرچہ عام فطرت کے خلاف ہیں مگر شاعر نے کسی ضرورت سے ان کو جائز کر لیا ہے۔

یہ مؤخر الذکر اصول اکثر خلافِ قیاس باتوں پر مبنی ہوتے ہیں اور نیچر کی سچی تصویر نہیں ہوتی، لیکن ان کی صحت و غلطی کا امتحان عام فطرت کے اصول سے نہیں کیا جاتا بلکہ انکی جانچ انہی قواعد سے کیجاتی ہے جو شاعر نے پہلے ہی فرض کر لیے ہیں مثلاً شیکسپیر نے میکبتھ (MACBETH)

---

[1] ۔ ملٹن کے اصلی الفاظ یہ ہیں (SIMPLE , SENSOUS AND PASSIONATE) ان مبہم الفاظ سے انگلستان کے دانشمندوں نے مختلف معانی پیدا کیے اور اردو میں بھی ان کا ترجمہ کئی طرح ہو سکتا ہے۔ مگر میں نے اس تشریح کو ترجیح دی ہے جو بائرن کے مشہور معاصر لے ہنٹ نے بحوالہ رچرڈسن تحریر کی تھی اور اسی تشریح کو پیشِ نظر رکھکر میں نے ان الفاظ کا ترجمہ کر دیا ہے۔ اس تشریح کو ترجیح دینے کی یہ وجہ نہ تھی کہ اردو شاعری اس معیار سے بالکل صحیح اترتی ہے۔ بلکہ ملٹن کی کل عبارت پڑھنے سے یہی معنی زیادہ قرینِ قیاس معلوم ہوتے ہیں اور اب انگلستان میں عام طور پر ان الفاظ کا وہی مطلب سمجھا جاتا ہے جو میں نے اس مضمون میں درج کیا ہے۔ ۱۲۔ (مؤلف)

میں چڑیلوں یا ڈائنوں کو اسٹیج پر چلایا ہے۔ ٹمپیسٹ (TEMPEST) میں جادو کا کھیل اور پریوں کا ناچ دکھایا ہے۔ مڈسمر نائیٹس ڈریم (MID SUMMER NIGHTS DREAM) میں جنوں اور پریوں کے افسانے لکھے ہیں، اور ان پر انسانوں کے ساتھ عشق و عاشقی کا الزام لگایا ہے۔ خود ملٹن ہی نے پیراڈائز لاسٹ (PARADISE LOST) میں فرشتوں کو انسانی خواہش عطا کئے ہیں۔ شیطان کی فوج اور خداوند لایزال کے لشکر سے آسمان پر لڑائی کرائی ہے۔ جس میں بجائے ہتھیاروں کے پہاڑیاں اور درخت استعمال کیے گئے ہیں۔ ایک شیطان سے توپ ایجاد کرائی ہے اور خدا کے لشکر کو ایک دن شکست دلائی ہے۔ پھر خدا کے فرزند کو طلائی گاڑی پر سوار کرا کے میدان جنگ میں روانہ کرایا ہے وغیرہ وغیرہ۔

یہ باتیں دنیا کے مقررہ اصول نیچر کو دیکھتے خلاف قیاس۔ بعید از عقل، اور بالکل خبط ہیں۔ مگر شاعر نے جب ایک امر محال کو ممکن فرض کر لیا۔ اور اسی ایجاد کردہ دائرہ میں اس نے اپنے خیالات کو ظاہر کیا تو ہم اس پر یہ اعتراض ہرگز نہیں کر سکتے کہ اس نے ایک غیر ممکن بات کیوں فرض کی البتہ اگر وہ اپنے ایجاد کردہ نیچر کے قواعد سے خود ہی کسی جگہ بھول کر یا بالقصد روگرداں ہو جائے تو ہم کہہ سکیں گے کہ اس نے فطرت کا جو نیا قانون بنایا تھا اس کی پابندی خود نہ کر سکا اور یہ اس کی طبیعت کی کمزوری اور شاعری کی خامی کی دلیل سمجھی جائے گی۔

اب اس تشریح کے بعد اردو کے کل اعلیٰ شاعروں پر بالاستیعاب نظر ڈال کر کیا ایسے اشعار کی کوئی بڑی فہرست تیار کر سکتے ہو جو قوانین فطرت کے خلاف ہوں اور ممکن کے معیار سے پورے نہ اتریں؟ اگر جن و پری۔ سحر و معجزہ کا ذکر ہوگا تو ہم کہیں گے کہ یہ فطرت شاعر کی ایجاد ہے۔ اگر حسن و نزاکت کی تعریف میں کوئی خلاف قیاس تشبیہ یا بیجا مبالغہ ہوگا تو ہم کہیں گے کہ یہ حسن کی فرضی تصویر ہے۔ اگر لیلیٰ مجنوں۔ شیریں فرہاد کے کارنامے یاد دلائے ہوں گے یا گل و بلبل کے عشق و عاشقی کا بیان ہوگا تو ہم کہیں گے کہ یہ ملکی خصوصیت ہے!! مگر تم ناامید نہ ہو۔ کوشش کرو۔ کمر ہمت مضبوط باندھو۔ اساتذہ کے دواوین پر بسیط نظریں ڈالو۔ مثنویوں کی خاک چھانو۔ ممکن ہے کہ تم چند ایسے خلاف قیاس مضامین تلاش کر لو جن کا کچھ جواب نہ ہو سکے اور میرے دعوے کی تردید ہو جائے۔ مگر یہ فائدہ تو مجھ کو ضرور حاصل ہوگا کہ اسی حیلہ سے تمہاری شاعری کے وہ گراں بہا اور نایاب جوہر جن پر کئی سال سے زمانہ غفلت و عدم توجہی کے گرد و غبار کا انبار لگا رہا ہے اپنے حسن عالم افروز کی جھلک سے

تمہاری نظروں میں چکا چوند پیدا کر جائیں گے اور اُس وقت تمہاری حب الوطنی کا دبا ہوا جوش اُبھر آئے گا۔ اور تم بھی کہنے لگو گے کہ ہمارے شعرا نے جو کچھ کہا خوب کہا اور ایسا کہا ہے کہ اس کا جواب نہیں ہو سکتا وہ نیچر کے اصول کے پابند ہوں یا نہ ہوں۔ سچ کہتے ہوں یا جھوٹ بولتے ہوں۔ سادگی ظاہر کرتے ہوں یا بناوٹ اور تکلیف کا سبق پڑھاتے ہوں مگر ان کے کلام میں ایک خاص دلکشی ہے جو بائرن اور شیلی کے بس کی نہیں اور جس سے ہمارے دل کو وہ فرحت اور ہماری طبیعت کو وہ سرور حاصل ہو جاتا ہے جو کل شاعری کا سچا موضوع ہے۔

ملٹن نے اعلیٰ شاعری کے لئے دوسرا ضروری جزو نازک خیالی کو قرار دیا ہے جس سے یہ مطلب ہے کہ شاعر کو نئی نئی تشبیہیں اور تمثیلیں دکھا کر نظم کو دلچسپ بنانا چاہیئے۔ اس بحث پر زیادہ لکھنے کی ضرورت نہیں کیونکہ ہماری تشبیہوں اور استعاروں کی نزاکت مسلّم بین الفریقین ہے مگر بدقسمتی ہے کہ یہی جوہر جس کی انگلستان والے جستجو کرتے ہیں اور نہیں ملتا ہمارے یہاں بافراط ہے اور نظر میں نہیں جچتا بلکہ اُردو شاعری میں جو نقائص بتائے جاتے اُن میں سے ایک بہت بڑا عیب یہ بھی ظاہر کیا جاتا ہے۔

ہم تسلیم کرتے ہیں کہ اُردو شاعری میں بعض جگہ ضرورت سے زیادہ مبالغہ کیا گیا ہے۔ کبھی صرف لفظی رعایتوں کو پیشِ نظر رکھ کر اشعار میں نزاکت پیدا کی گئی ہے اور کہیں استعاروں کے پیچ میں پھنس کر اصل مطلب گاؤ خورد ہو گیا ہے۔ لیکن ایسی مثالیں شاذ ہیں اور اُن سب کی طرف سے یہ جواب کافی ہے کہ جب نازک خیالی ایک شاعرانہ جوہر ہے تو جس درجۂ کمال تک وہ پہنچایا جائے اتنا ہی زیادہ شاعرانہ خیالات کی پختگی سمجھی جائے گی۔ اِس وقت استاد کا ایک شعر یاد آ گیا لکھے دیتا ہوں، پڑھو۔ اور مزہ اُٹھاؤ ؎

پھولے شفق تو زرد ہو گالوں کے سامنے ❊ پانی بھرے گھٹا ترے بالوں کے سامنے

ایسا ہی ایک شعر ہمارے شہر کے ایک زندہ شاعر نے کہا ہے۔ وہ بھی لکھے دیتا ہوں ؎

لٹک کے زلفیں جو آ پڑی ہیں کمر کسی کی لچک رہی ہے
بلا کی آئی ہیں دو گھٹائیں غضب کی بجلی چمک رہی ہے

ملٹن کے نزدیک اعلیٰ شاعری کے لئے تیسرا ضروری جوہر یہ ہے کہ وہ موثر ہو۔ تاثیر کی بھی کئی قسمیں ہیں۔ کبھی شاعر کو دل میں درد پیدا کرانا منظور ہوتا ہے کبھی ہنسانا اور تفریح طبع کا سامان مہیا کرنا مقصود ہوتا ہے۔ کبھی حسن و عشق کی تصویریں دکھانا منظور ہوتی ہیں اور

کبھی پند و نصائح، وعظ و تلقین سے اخلاقی خوبیاں سمجھانا مدِنظر ہوتا ہے۔ کبھی بجھی ہوئی طبیعتوں میں جوش پیدا کرنے کی ضرورت ہوتی ہے اور کبھی شاعر کا منشا صرف یہی ہوتا ہے کہ وہ سامعین کے دلوں میں ایک قسم کا سرور پیدا کر دے۔ غرض یہ یا اسی قسم کی اور کوئی تاثیر اگر شاعر انسان کے دل میں پیدا کر دے تو کہہ سکتے ہیں کہ اس کی نظم مؤثر ہے۔

یہ وصف بھی ہماری قومی شاعری میں موجود ہے۔ اگرچہ ہر قوم۔ ہر ملک اور ہر زبان کے اشعار بعض اچھے اور بعض بُرے ہوتے ہیں اور اس سبب سے اُردو کے بھی وہ اشعار جو بیہودہ اور خبط ہوں ممکن ہے کہ کوئی خاص اثر پیدا نہ کریں، مگر جو کلام موزوں کچھ بھی معنی رکھتا ہو گا ایک قسم کا اثر ضرور پیدا کرے گا۔ خواہ وہ اثر سریع الزوال ہو یا پائیدار۔ البتہ ملٹن کا اصول پیش نظر رکھو تو یہ کہنا ہوگا کہ جو نظم زیادہ اثر پیدا کرے یا جس کا اثر زیادہ دیر تک قائم رہے زیادہ عمدہ ہے۔

یہ سچ ہے کہ جب تک شاعر کے دل میں درد نہیں ہوتا اور بقول کارلائل کے وہ اظہارِ خیالات میں صادق البیان نہیں ہوتا اُس کے کلام کا اثر قائم نہیں رہتا مگر عالمِ اسباب کے واقعات کو بہ نظر غور دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ کبھی کبھی دروغ کو بھی فروغ ہو جاتا ہے۔ اور اسی طرح اگر تم اگلے اُستادوں کے دواوین دیکھو۔ ہمارے سرمایہ ناز مثنویوں کی ورق گردانی کرو تو معلوم ہو گا کہ اُن کا ہر ہر شعر خنجر و نشتر کا کام دیتا ہے۔ بلکہ الماس کا قلم شیشہ کو اس صفائی و سرعت سے نہیں تراش سکتا جتنی تسلی سے اُن کا ایک ایک مصرعہ دل و جگر پر چرکے لگاتا ہے۔

میں اس وقت مثالاً دس پانچ شعر لکھے دیتا ہوں اور اُن کے مؤثر یا غیر مؤثر ہونے کا انصاف تمہارے ہی اُوپر چھوڑتا ہوں۔ ؎

۱۔ کیا لطف جو غیر پردہ کھولے ٭ جادو وہ جو سر پہ چڑھ کے بولے

۲۔ یہ عشرت و عیش و شادمانی کب تک ٭ عشرت بھی سہی تو نوجوانی کب تک
گر یہ بھی سہی قیام دولت ہے محال ٭ اور یہ بھی سہی تو زندگانی کب تک

۳۔ کیا بود و باش پوچھو ہو پورب کے ساکنو ٭ ہم کو غریب جان کے ہنس ہنس پکار کے
دلی جو ایک شہر تھا عالم میں انتخاب ٭ رہتے تھے منتخب ہی جہاں روزگار کے
اُس کو فلک نے لوٹ کے برباد کر دیا ٭ ہم رہنے والے ہیں اسی اجڑے دیار کے

۴ - ہر دم رہے انیسؔ زبان پر خدا خدا ٭ بجز جہاں میں کون کسی کا ہے آشنا
دلداری و محبت و دلجوئی و وفا ٭ معدوم ہیں بصورتِ عنقا و کیمیا
گستاخ ہو کے عرض کیے ہے معاف ہو ٭ ہم نے تو ایک دل بھی نہ پایا کہ صاف ہو
۵ - یہ عبث کہتے ہو موقع نہ تھا اور گھات نہ تھی ٭ مہندی پاؤں میں نہ تھی آپ کے برسات نہ تھی
دن کو آسکتے نہ تھے آپ تو کیا رات نہ تھی ٭ کج ادائی کے سوا اور کوئی بات نہ تھی
بس یہی کہئیے کہ منظور ملاقات نہ تھی
۶ - اٹھا ہے شام ہی سے آج درد پہلو میں ٭ سحر تک لے مرے پروردگار کیا ہوگا
۷ - خدا ہی خیر کرے آج رنگ بے ڈھب ہے ٭ ٹپک رہا ہے کئی دن سے آبلہ دل کا
۸ - پھول تو دو دن بہارِ جانفزا دکھلا گئے ٭ حسرت اُن غنچوں پہ ہے جو بن کھلے مرجھا گئے
۹ - ہم قفس میں دور گل سے باغ میں ساون کی دھوم ٭ دیکھکر اودی گھٹا زنداں میں بھر آتا ہے دل

اب تک تو ہم اُن خوبیوں پر جو ملٹن نے شاعری کے لئے ضروری قرار دی ہیں فرداً فرداً بحث کر رہے تھے اور دکھا رہے تھے کہ ہماری شاعری قوانین فطرت کے خلاف نہیں، اُس میں نازک خیالی بدرجۂ کمال موجود ہے اور ایک خاص قسم کا اثر بھی قلوب میں پیدا کرتی ہے۔ مگر اب ہم غور کرنا چاہتے ہیں کہ ایک ہی نظم میں یہ تینوں جوہر جمع ہو سکتے ہیں یا نہیں کیونکہ ملٹن کا منشا یہی ہے کہ ان اوصاف ثلٰثہ کو ایک ہی نظم میں جمع ہونا چاہیئے اور جب تک اُن کا اجتماع نہ ہوگا شعر اچھا نہ سمجھا جائے گا۔

ملٹن نے بعض اشعار میں ان قیود کی پابندی کی تھی جس کا نتیجہ یہ ہے کہ انگلستان ہی کا ایک نکتہ چیں اُس کے کلام کے متعلق یہ کہتا ہے کہ وہ پڑھنے کے قابل نہیں۔ بعض اور شعرا نے بھی اس اجتماع ثلٰثہ کا لحاظ رکھا تھا مگر جب تک کوئی ایک قید ترک نہیں کی شعر میں مزا پیدا نہیں ہوا۔ البتہ ہمارے ملک کی اعلیٰ شاعری میں یہ دشوار اجتماع اس خوبی سے خودبخود ہو گیا ہے کہ الہام کا نمونہ معلوم ہوتا ہے۔

اس وقت مقابلہ کے لیے میں ایک ہی قسم کے مضامین پر مغربی اور مشرقی شعرا کی زور آزمائیاں دکھاتا ہوں اور چونکہ غیر زبان میں ترجمہ کرنے سے نظم کی خوبیاں باقی نہیں رہتیں اس لئے اصل انگریزی نظم تحریر کرتا ہوں اور مختصراً اس کا مطلب بھی اردو میں لکھے دیتا ہوں۔

شیکسپیر صبح کا سین یوں بیان کرتا ہے:۔

Lo; here the gentle lurto weary of rest,
From his most cabinet mounts upon high,
And wares the morning. From whos silver heart,
The sun arisith in his majesty;
Who doth the world so gloriously behold;
The cedar tops and hills ocon furnished gold;

اب نازک اندام کوا کافی آرام کر چکنے کے بعد اپنے آشیانہ سے نکل کر آسمان پر پرواز کرتا ہے۔ صبح کا سپیدہ پھیلنا شروع ہوتا ہے۔ اور آفتاب شوکت و عظمت کے ساتھ طلوع ہو کر دنیا پر ایسی مزفیض نگاہ ڈالتا ہے کہ درختوں کی چوٹیاں اور پہاڑیاں طلاء احمر کی بنی ہوئی معلوم ہونے لگتی ہیں۔

ملٹن صبح کی دلفریبی یوں ظاہر کرتا ہے:۔

The sun. who, scarce uprisen,
With wheels get hovering nor the ocean bring,
Shot parallel to the earth his deary ray.
Discovering on vide lanuape all the east,
Of Paradise and to den's happy-plains,

آفتاب جو ابھی پورا طلوع نہیں ہو چکا اور جس کا ایک حصہ ابھی چشم مردم سے نہاں ہے اپنی شاداب کرنیں سطح ارض کے متوازی پھیلاتا ہے اور عدن کے دلکش اور خوش سواد میدانوں اور فردوس کے مشرقی منظروں کو نورانی بنا دیتا ہے۔

فلیچر صبح کی تصویر اس طرح کھینچتا ہے:۔

See the day begins to break,
And the light shook like a streak
Of fire, the word blows cold,
While the morning doth unfold;

Now the bird begin to arose,
And the aquweral from the boughs,
Leaps, to get him nut and fruit;
The early lask that arest was mute,
Barals to the noising day,
Many a note and many a lay;

اب پو پھٹنی شروع ہوئی اور روشنی تیزی سے پھیل رہی ہے۔ ہوا سرد چل رہی ہے اور صبح کا حسن رفتہ رفتہ بڑھتا جاتا ہے۔ سب چرند پرند بیدار ہو کر اپنی اپنی ضروریات کی طرف متوجہ ہوتے جاتے ہیں۔ اور سحر خیز نوا جو ابھی تھوڑی دیر قبل خاموش تھا شعر خوانی: وہ گیت گانا شروع کرتا ہے۔

اس میں کلام نہیں کہ یہ تینوں ٹکڑے جو میں نے اس مقام پر نقل کئے ہیں، انگریزی شاعری کا ایک بہت عمدہ نمونہ ہیں اور فی الحقیقت قابل تعریف ہیں۔ مگر ملٹن کے قاعدہ کلیہ سے ان کو پرکھو تو پہلے میں نازک خیالی ہے، عبارت صاف نہیں۔ دوسرے اور تیسرے میں سادگی ہے، نازک خیالی کا پتہ نہیں اور مضمون پر غور کرو تو باستثنائے شیکسپئر کے کسی کے طرز بیان میں حلاوت نہیں۔

اب میں ایک مشرقی شاعر کے چند بند صبح کی تعریف میں لکھتا ہوں جو نیچر کی سچی تصویر ہیں۔ جن میں نازک خیالیاں بدرجۂ کمال ہیں جن کا اثر بھی آسانی سے زائل نہیں ہو سکتا۔ اور جن کی عبارت سلیس اور طرز بیان دلکش ہے۔

پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ زار صبح
گلزار شب خزاں ہوا آئی بہار صبح
کرنے لگا فلک زر انجم نثار صبح
سرگرم ذکر حق ہوئے طاعت گذار صبح
تھا چرخ اخضری پہ یہ رنگ آفتاب کا
کھلتا ہے جیسے پھول چمن میں گلاب کا
چلنا وہ باد صبح کے جھونکوں کا دمبدم
مرغان باغ کی وہ خوش الحانیاں بہم

وہ آب و تاب نہر وہ موجوں کے پیچ و خم
سردی ہوا میں پر نہ زیادہ بہت نہ کم
کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامن صحرا بھرا ہوا
وہ پھول شفق کا وہ مینائے لاجورد
مخمل سی وہ گیاہ وہ گل سبز و سرخ و زرد
رکھتی تھی پھونک کر قدم اپنا ہوائے سرد
یہ خوف تھا کہ دامن گل پر پڑے نہ گرد
دھوتا تھا دل کے داغ چمن لالہ زار کا
سردی جگر کو دیتا تھا سبزہ کچھار کا
تھا بسکہ روز قتل شہ آسمان جناب
نکلا تھا خوں ملے ہوئے چہرے پہ آفتاب
تھی نہر علقمہ بھی خجالت سے آب آب
روتا تھا پھوٹ پھوٹ کے دریا میں ہر حباب
پیاسی جو تھی سپاہ خدا تین رات کی
ساحل سے سر ٹپکتی تھیں موجیں فرات کی

یہ تو صبح کی دلفریب تصویر تھی اب رات کا تماشہ ملاحظہ ہو
شیکسپیر رات کا مؤثر بین یوں کھینچتا ہے:-

Look, the worlds comforter with weary gait;
His day's hot took landed in the wests;
The oral; nights herald, shrieks his weary late,
Skeeps are gone to fold, birds to their nest.
And cool black clouds that shadow heavens light,
Do summan as to part, and good night;

آفتاب نے جو دنیا کا تسلی دینے والا ہے اپنی روزانہ مسافت تمام کی۔ الو چلا رہا

ہے، رات زیادہ آگئی۔ وحوش وطیور اپنی اپنی آرامگاہوں کی طرف رخصت ہوئے۔ اور سیاہ بادل جو آسمانی نور کو چھپائے ہوئے ہیں ہم کو الوداع کہنے کا حکم دیتے ہیں۔

ایڈورڈ ینگ رات کی تاریکی یوں دکھاتا ہے:-

Night, sable goddess from her ebon throne
In rayless majesty, now stretches forth
Her leaden sceptre o'er a slumbering world
Silence how dead! and darkness how profound
Nor no listening ear an object finds;
Creation sleeps.

رات! کالی دیبی!! اپنے آبنوس کے تخت سے بڑی شوکت و دبدبہ کے ساتھ تمام سوتی ہوئی دنیا پر اپنے سیاہ عصائے شاہی کا سایہ ڈالتی ہے۔ کیا سنسان خموشی ہے اور کیسی گہری تاریکی ہے۔ اسوقت کوئی آواز سنائی نہیں دیتی۔ تمام مخلوق سو رہی ہے۔

غور سے دیکھو تو معلوم ہو جائے گا کہ پہلی نظم میں نازک خیالی نہیں۔ اور دوسری میں اسقدر بلند پروازی ہے کہ سادگی کی حد سے متجاوز ہو گئی۔

البتہ ہمارا مشرقی شاعر یہی سین بس خوبی سے بیان کرتا ہے مذکورہ بالا تینوں اوصاف اُس میں جمع ہیں۔ سے

جب زلف کو کھولے ہوئے لیلائے شب آئی
پردیس میں سادات پہ آفت عجب آئی
فریاد کناں رُوح امیر عرب آئی
غل تھا کہ شب قتل شہ تشنہ لب آئی
سادات کو کیا کیا غم جانکاہ دکھائے
رات ایسی مصیبت کی نہ اللہ دکھائے
کاغذ پہ لکھے کیا قلم اُس شب کی سیاہی
ہے چار طرف جس کی سیاہی سے تباہی

مرغان ہوا ابر میں تپ ... یہ ماہی
تر سنے سے نکل نے تھے محبوب الٰہی

فریاد کا ... شور رسولان سلف میں
یثرب میں تزلزل تھا اسی نجف میں

تھی طرفہ شب تار کہ تارے بھی ... مستور
اک پارہ ہے جس کا شب یلدا شب دیجور
دوڑے کہیں شبدیز نظر کا تھا نہ مقدور
ہوتا نہ تھا ثابت کوئی نزدیک ہے یا دور

حضرت پہ وہ اس تیغ پہ رات میں گذری
تکلیف سکندر پہ جو ظلمات میں گذری

جنگل کی ہوا اور درندوں کی صدائیں
تھراتی تھیں بچوں کو چھپائے ہوئے مائیں
دھڑکا تھا کہ دہشت سے نہ جائیں کہیں جانیں
روتی تھی کوئی اور کوئی پڑھتی تھی دعائیں!

گودوں میں بھی راحت نہ ذرا پاتے تھے بچے
جب بولتے تھے شیر تو ڈر جاتے تھے بچے

تھا خانۂ غم خیمۂ شاہنشہ والا
آندھی پہ پریشان تھی کہ دل تھا تہ و بالا
مشعل نہ ٹھہرتی تھی نہ شمعوں کا اُجالا
خیمہ بھی اندھیرے میں نظر آتا تھا کالا

خاک اُڑتی تھی منہ پر حرم شیر خدا کے
تھا چیں بہ جبیں فرش بھی جھونکوں سے ہوا کے

اس وقت ایڈورڈ ڈبنگ کے چند اشعار یاد آ گئے جن میں یہ تینوں خوبیاں نہایت عمدگی سے جمع ہوگئی ہیں۔ چونکہ ان کا چھپانا انصاف کے خلاف تھا اس لئے وہ بھی لکھے دیتا ہوں۔

Fired natures sweet restorer, balmy sleep;
He like the word, his ready visit pays;
Where fortune smiles the   he forsakes;
Swift on his downy pinion flies from woe;
And lights on lids his unsullied with a tear;
From shorts (as usual) and disturbed repayose;
I woke how happay they who tooke no more,
Yet that even ruin, if dreams infest the grave;

اے تھکی ہوئی طبیعت کو تر و تازہ کرنے والی نیند! تو بھی دنیا والوں کی طرح انہیں سے ملتی ہے جو خوش حال ہوں۔ اور بد نصیبوں کو فراموش کرتی ہے۔ تو رنج و غم کے پاس نہیں پھٹکتی اور اُن آنکھوں میں جاتی ہے جو آنسوؤں سے بیدار رہی ہوں۔ میں آج بھی حسبِ معمول نہایت مختصر اور پریشان نیند کے بعد چونک پڑا۔ وہ لوگ کیسے خوش قسمت ہیں جو ایسی میٹھی نیند سوئے کہ کبھی نہ چونکیں گے۔ مگر پریشان خواب قبر میں بھی ستاتے ہوں تو یہ آرزو بھی فضول ہے۔

ہمارے ملک کے بھی ایک شاعر نے "نیند" پر اپنے خیالات ظاہر کئے ہیں۔ وہ بھی ملاحظہ ہوں۔

وصل میں رفتار معشوقانہ دکھلاتی ہے نیند
آج کن اٹکھیلیوں سے آنکھوں میں آتی ہے نیند

فرقتِ دلدار میں سہواً اگر آتی ہے نیند
آنکھ سے باہر ہی باہر آکے پھر جاتی ہے نیند

کروٹیں لے لیکے کٹتی ہیں شبِ فرقت میں ہم
کس طرح اے خفتگانِ خاک آجاتی ہے نیند

نیند کو بھی نیند آجاتی ہے ہجرِ یار میں
چھوڑ کر بے خواب مجھ کو آپ سو جاتی ہے نیند

فرقتِ دلدار میں جو رات بھر آئی نہ تھی
وصل میں آتے ہوئے آنکھوں میں شرماتی ہے نیند

منتظر رکھتی ہے غمزے کرتی ہے آتی نہیں
او نیند ترسا ترسا کر قسمت میں ترساتی ہے نیند

گرمیِ سوزِ جگر بے تاب کر دیتی ہے جب
ٹھنڈی سانسیں ایسی بھرتا ہوں کہ آجاتی ہے نیند

واہ رے تاثیرِ الفت ہائے فرطِ اتحاد
غش پہ غش آتے ہیں مجھ کو جب انہیں آتی ہے نیند

ہجر میں سونے کی ایسی ہے تمنا اے وزیر
دیکھتا ہوں اس کو حسرت سے جسے آتی ہے نیند

جب یہ ثابت ہو گیا کہ شیلی نے نظم کا جو موضوع سمجھا ہے اور ملٹن نے اعلیٰ شاعری کے لئے جو اجتماعِ ثلثہ ضروری قرار دیا ہے اس کا نمونہ ہمارے ملک کی نظموں میں موجود ہے اور نہایت خوبی۔ لطافت و نزاکت سے ہے تو اس نئی نسل کو جو انگلستان کے ہر دانشمند کا قول "کالوحی من السماء" سمجھتی ہے یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ اردو زبان کی منظوم شاعری میں وہ کل جوہر کافی طور پر موجود ہیں جو ایک اعلیٰ درجہ کی نظم میں ہونا چاہیئے اور باعتبارِ بلندیِ خیالات، صفائیِ بیان، صدقِ جذبات، خوبیِ بندش اور عجیب و غریب تاثیر کے وہ بھی اس قابل ہے کہ اس کو یورپ کی اعلیٰ سے اعلیٰ شاعری کے برابر جگہ دی جائے ہم یہ پیشتر ہی کہہ چکے ہیں کہ ہماری شاعری میں جو چند فحش اور غیر مہذب الفاظ ہیں وہ زمانہ کے اثر سے ہیں اور انگلستان کے مزخرفات سے بدرجہا غنیمت ہیں۔ بلکہ پہاڑ کے نیچے آنے سے معلوم ہوتا ہے کہ کچھ نہیں ہیں اس لئے یہ بھی ضرور ماننا ہوگا کہ اگر انگریزی شاعری سراسر مہذب اور شائستہ ہے تو ہماری نظمیں ان سے بھی زیادہ عمدہ اخلاق کی تعلیم دیتی ہیں اور ہمارے شعرائے جو کچھ رطب و یابس کہا ہے وہ سراسر نیچرل جذبات و کیفیات کی تصویر اور فلسفہ کے دقیق مسئلوں کا لُبِ لباب ہے۔

اب معرضِ بحث میں صرف یہ امر رہ گیا کہ ہماری شاعری میں اصنافِ سخن میں سے بعض کی طرف خاص توجہ کی گئی۔ بعض کی طرف کم التفات کیا گیا۔ اور بعض بالکل ترک کر دئے گئے۔ مثلاً غزلوں اور قصائد میں بڑی بلند پردازی دکھائی۔ رباعیات اور قطعات کی طرف زیادہ توجہ نہیں کی اور ڈراما ایک بھی نہ لکھا۔

یہ ایک بالکل فرعی بحث ہے اور اس کے لئے صرف یہی جواب کافی ہے کہ ہمارے شعرا جو سوسائٹی کا عام مذاق سمجھتے تھے اور جس روش کو عام پسند خیال کرتے تھے اُسی پر زورِ قلم دکھاتے تھے۔ یا یوں سمجھو کہ جو سکہ بازار میں چلتا تھا اسی کو جیب میں ڈال کر گھر سے نکلتے تھے۔ اُن کو یہ خبر نہ تھی کہ تماس پہونچتے پہونچتے زمانہ کی ہوا پلٹ جائے گی۔ اور شاہ عالم کے درباریوں اور رنگیلے پیا جان عالم کے مصاحبوں سے شاہ ایڈورڈ ہفتم کا چہرہ دار روپیہ طلب کیا جائے گا۔

اِس کو خواہ اُردو شاعری کی بدقسمتی سمجھو یا شعرا کے عالم الغیب نہ ہونے کا قابلِ افسوس نتیجہ خیال کرو کہ ہمارے شعرا نے اپنی نازک خیالیاں زیادہ تر غزلوں کی صورت میں ظاہر کیں اور مسلسل نظموں کی طرف متوجہ نہ ہوئے جو آج انیسویں صدی میں اُن کے کلام کی قدر کی جاتی لیکن یہ تو بتاؤ کہ ایک واقعہ کا مختصراً چند الفاظ میں بیان کر دینا اچھا ہے یا صرف طولِ سخن کے لئے اسی ایک مضمون کو عبارت کے پیچدار سلسلہ میں پھنسا کر صفحے کے صفحے سیاہ کر جانا۔؟

چونکہ ہماری غزلوں کا ہر شعر عموماً ایک نیا مضمون اور ایک نیا واقعہ بیان کرتا ہے اِس لئے شاعر کو مجبوراً اپنی نازک خیالی مختصر الفاظ میں ظاہر کرنا ہوتی ہے تاکہ شعر کی محدود بحر میں وہ کل مفہوم صاف طور پر ادا ہو جائے جو اسوقت بیان کرنا مقصود ہے۔

انصاف کا خون ہے کہ اگر ایک مضمون پچاس شعروں میں ختم ہوتا تو اس کی تعریف کرتے مگر چونکہ ایک ہی شعر میں بیان کر دیا گیا ہے اسلئے داد نہ دیں گے۔

اگر معشوق کی تعریف میں سر والٹر اسکاٹ کی طرح کئی صفحے سیاہ کرتے تو بڑی خوبی تھی اگر ایک ہی شعر میں کہدیا کہ ؎

حسن بھی مہر و وفا بھی ہے مروت بھی ہے۔
ناز بھی غمزہ بھی شوخی بھی شرارت بھی ہے

تو ایسا سخت گناہ کیا کہ جو ہرگز قابلِ معافی نہیں!!؟

اساتذہ کے دواوین دیکھو تو معلوم ہوگا کہ اُن کا ہر ایک شعر یا تو کسی طول طویل واقعہ کا خلاصہ ہے یا کسی جوش و خروش کی مختصر روئداد ہے یا کسی جذبۂ انسانی کے چھوٹے پیمانہ کی تصویر ہے یا کسی اخلاقی مسئلہ کا حل۔ مطلب یہ ہے غرض چند الفاظ میں ان تمام کیفیات جذبات

خیالات اور واقعات کا خلاصہ ہے جن پر شیکسپیئر اور بائرن کو جداگانہ مستقل کتابیں تصنیف کرنے کی ضرورت معلوم ہوئی ہے۔

مگر زمانہ کا رنگ کوئی بدل نہیں سکتا۔ غزلوں کی طرف سے ایک عام بے توجہی جو اس زمانہ میں پیدا ہو گئی ہے اس کا دفع ہونا مشکل ہے اور نئی نسل نے (جو اس رمز سے آگاہ نہیں کہ غزل صرف مشق سخن بڑھانے اور طبیعت میں تیزی پیدا کرنے کیلئے ہے) اس کے متعلق جو نفرت و حقارت کے خیالات اپنے دل میں جمع کر لئے ہیں انکا مٹانا دشوار ہے۔

غزل پر کیا موقوف ہے یہ کل مشرقی علوم و فنون کی ناقدری کا عہد ہے اس قدس صدی میں غزل کی طرف سے جب ایک بار نظر اٹھالی تو وہ پھر چاہے کیسی ہی خوشنما اور آبدار موتیوں کی لڑی ہو۔ لیکن ناشناس ٹکرل ہی میں پیس کر مائیں گے۔ لہذا میں بھی اس صنف سخن کو چھوڑ کر اس بیش بہا گنجینہ کی طرف رخ کرتا ہوں جسپر اردو شاعری کو اپنے عروج و کمال کے زمانہ میں تو چنداں ناز نہ تھا۔ مگر بیسویں صدی میں اسی پر فخر کرنا بجا و درست ہے۔

اس انمول خزانہ سے میری مراد مثنویاں اور مراثی ہیں جن میں سے ایک چند مراتب میں انگلستان کے ڈراموں سے افضل ہے اور دوسرا یورپ کے ایپک پوئم (EPIC POEM) کا جواب ہے۔

اصطلاح شعرا میں ڈراما اس صنف سخن کو کہتے ہیں جسمیں شاعر فاعل کو حاضر فرض کرکے اس کے اقوال نقل کر دیتا ہے اور افعال سے کچھ بحث نہیں رکھتا۔

ہماری مثنویوں میں یہ لطف ہے کہ ہم ڈرامے کی طرح اقوال کا چربہ اتارتے ہیں اور ساتھ ساتھ افعال کی بھی جھلک دکھاتے جاتے ہیں۔ یعنی وہ سخت اور دشوار کام جو شاعر ڈرامے میں ایکٹر کے لئے چھوڑ دیتا ہے جس کو اصطلاح ناٹک میں لفظ موشن (MOTION) سے تعبیر کرتے ہیں۔ اور جس پر ڈرامے کی عمدگی و خرابی یہاں تک منحصر ہوتی ہے کہ اگر کوئی ناتجربہ کار یا بدسلیقہ ایکٹر کسی ایک پارٹ کو خراب کر دے تو تمام تماشے کا لطف بگڑ جاتا ہے۔ ہماری مثنویوں میں شاعر خود ہی دکھا دیتا ہے۔

مشہور ہے کہ لندن میں ایک بار آنجہانی ملکہ وکٹوریا کی بی بی ڈیسڈیمونا کا پارٹ آئرلینڈ کی

ایک نئو ارڈ ایکٹریس نے کیا تھا تو ہیروین کے دردناک انجام پر حاضرینِ جلسہ بجائے غم کے آنسو بہانے کے اس قدر ہنسے تھے کہ آنسو ڈبڈبا آئے۔ اور انگلستان کے مشہور ٹریجک ایکٹرس (ACTRESS) مسز سیڈونس (MRS SIDDONS) نے ایک بار اسٹیج پر اپنا کمال دکھلانے کے لئے چند مضحک پارٹ ایسی سنجیدگی اور متانت سے کئے تھے کہ ہنسی میں غم کا پہلو نکل آیا۔

غرض یہ ایک مسلّم واقعہ ہے کہ خواہ کیسی ہی دردناک نظم اور کیسا ہی حسرت خیز سین ہو لیکن جب تک ایکٹر کو پارٹ کرنے کا سلیقہ نہ ہوگا تماشے کا رنگ نہ جمے گا یا دوسرے الفاظ میں یوں کہو کہ ڈراما جسم ہے اور موشن روح۔ اگر روح لطیف ہے تو جسم کیسا ہی بدنما ہو عزت حاصل کرے گا۔ اور اگر وہ کثیف ہے تو جسم کیسا ہی حسین اور خوشنما ہو۔ مگر حقارت اور نفرت عام سے اُس کا استقبال کیا جائے گا۔

جو ظالم اُردو شاعری میں ڈراما نہ ہونے کا داغ ایک قومی ذلت اور ملکی نقصان سمجھتے ہیں، ذرا دل میں غور کریں کہ مُردہ جسم چورلبے پر کتوں کے سامنے پھینک دینا اچھا ہے یا قالب انسانی تیار کر کے اس میں روح پھونکنا اور دُنیا کے کاروبار میں اُس سے کام لینا!!

اگر مؤخر الذکر صفت افضل ہے تو اُس کی تعریف کے مصداق ہمارے شاعر ہیں جنہوں نے مثنویوں میں اپنی عالی دماغی سے ایک نئی دنیا قائم کی اور اس کے باشندوں کو ہمارے سامنے چلتا پھرتا دکھا دیا۔ ہماری مثنویاں ڈرامے کی طرح ایکٹروں کے موشن کی محتاج نہیں ہیں بلکہ تم کتاب اٹھاؤ اور کسی جگہ سے پڑھنا شروع کرو۔ عالمِ خیال میں آنکھوں کے سامنے تھیٹر سے زیادہ دلکش تماشہ ہونے لگے گا جس میں تم ایکٹروں کی آواز سنو گے اور ان کی حرکات و سکنات پر بھی غور کرتے جاؤ گے۔

فرض کرو کہ ایک شہزادہ اپنی معشوقہ کی تلاش میں آوارہ و سرگرداں پھرتا پھرتا ایک چشمہ پر وارد ہوتا ہے۔ جہاں چند پریاں نہانے آئی ہیں اور برہنہ غسل کر رہی ہیں۔ شہزادہ جن سے اپنی معشوقہ کا پتہ بالجبر دریافت کرنے کے لئے اُن کی پوشاک جو چشمے کے کنارے رکھی ہوئی ہے اٹھا لیتا ہے۔ اور جب تک اُن سے منزلِ مقصود تک پہنچا دینے کی قسم نہیں کھلوا لیتا ہے پوشاک حوالہ نہیں کرتا۔

اگر یہ سین کسی مرقع نگار کے سپرد کیا جائے تو اُس کا صرف یہ کام ہے کہ وہ پریوں اور شہزادہ

کی گفتگو نظم کر دے اور باقی کل سین ایکٹروں کے موشن پر چھوڑ دے ۔ ڈراما نویس اس گفتگو میں چاہے جیسے انمول موتی جڑ دے لیکن اگر یہ پارٹ کسی بدسلیقہ ایکٹریس کو دیا گیا جس نے فطرتی شرم و حیا کا نمونہ اس سین میں نہ دکھایا تو شاعر کی کل محنت برباد ہو جائے گی ۔ مگر یہی سین اردو کی کسی مثنوی میں دیکھو تو گفتگو جیسی ایک ڈرامے میں ہو سکتی ہے اُس سے زیادہ اچھی اور شائستہ ہوگی اور ایکٹروں کے کل نیچرل انداز بھی دکھا دیئے ہوں گے ۔

آتش مغفور کے مشہور شاگرد پنڈت دیا شنکر نسیم نے اپنے بے خزاں ویرِ بہار گلزار میں ایک موقع پر یہی سین دکھایا ہے ۔ دیکھو ۔ کس خوبی سے نیچر کی تصویر اتاری ہے ۔ شیلی کا موضوع شاعری بھی پیشِ نظر ہے ۔ اور نتائج اجتماع ثلثہ بھی موجود ہے ۔

چشمہ اک آفتاب سا تھا ؛ عاشق کی طرح بھرا ہوا تھا
پریاں کچھ اُدھر نہانے آئیں ؛ دیکھا وہ بشر تو کھلکھلائیں
بولیں یہ وہی بکھاؤلی ہے ؛ عاشق جس پر بکاؤلی ہے
وہ چونک کے بول اٹھا کہ لِلّٰہ ؛ بتلاؤ کہاں ہے وہ؟ کہاں آہ!
اندر کے غضب سے بن کے پتھر ؛ ہے بُت سی وہ ایک مٹھ کے اندر
پوچھا کہ کدھر؟ کہا بہت دور! ؛ بولا کہ وہ پھر؟ کہا کہ مجبور!
یہ کہہ کے اتاری سب نے پوشاک ؛ باہر ہوئیں جامے سے وہ بیباک
پردے کا جو کچھ خیال آیا ؛ تن چادرِ آب سے چھپایا
بے ننگ یہ سب نہا رہی تھیں ؛ موجیں باہم اڑا رہی تھیں!
سوچا وہ کہ ان کو دیجیے جُل ؛ حُسن پوشش کیے وہ جامہ گُل

لہ ۔ بادی النظر میں پریوں کا شاہزادے کے سامنے برہنہ ہو جانا خلافِ فطرت معلوم ہوتا ہے لہذا دفع دخل کیا جاتا ہے کہ جب ہمارے کی دوشیزہ حیا پرور ۔ باعصمت و عفت پری تمثال نازنینیں مذہبی تہواروں میں ایک مجمع عام کے سامنے بلیا کانہ لباس اتار کر دریا میں غوطہ لگانا معیوب نہیں سمجھتیں اور بایں ہمہ نازک حرف چادرِ آب سے چھپانا کافی خیال کرتی ہیں تو راجہ اندر کے اکھاڑے کی چند ناچنے والی پریوں نے ایک شہزادہ کے سامنے ایسی حرکت کی تو کیا گناہ لازم آیا ۔ البتہ شرم و لحاظ کا وقت وہ تھا کہ چشمہ کے کنارے پوشاک نہ ملی اور ایک نامحرم سے حالت برہنگی میں ہمکلام ہونا پڑا ۔ اس وقت کی شرم و حیا لجاہٹ کا سین شاعر نے دکھا بھی دیا ہے ۔

جب خوب وہ شعلہ رو نہائیں ٭ باہر بصد آب و تاب آئیں
پوشاک دھری ہوئی نہ پائی ٭ جانا کہ حریف نے اڑائی
جھجک جھجک کے بدن چراتی آئیں ٭ رُک رُک کے قدم بڑھاتی آئیں
دکھلائی کسی نے چشم جادو ٭ چمکائی کسی نے تیغ ابرو
جھنجھلا کے کہا کہ لاؤ مانو ٭ ہم کو بھی بکاؤلی نہ جانو
بولا وہ چپ خوش تم ایسی کیا ہو ٭ ڈرنے کا نہیں میں کیا بلا ہو
پوشاک جو لینی ہو تو پہنچاؤ ٭ بولیں کہ چلو ۔ کہا قسم کھاؤ
عریانی کی ننگ سے لے جائیں ٭ ستار کی سب نے قسمیں کھائیں

مرقومۂ بالا اشعار میں ڈرامٹک موشن دکھانے کی طرف زیادہ توجہ کی گئی ہے ۔ اور فی الحقیقت اس خوبی سے نیچر کی تصویر اُتاری ہے اور پریوں کے جھجک جھجک کے بدن چرانے کا انداز ایسی لطافت سے دکھایا ہے کہ اس سے زیادہ عمدہ طور پر یہ بیان میری نظر سے ابتک کہیں نہیں گذرا لیکن گفتگو نہایت مختصر ہے اور اگرچہ ایک ہی شعر میں چند سوال وجواب نظم کرکے ڈرامے کا چربہ اتارا ہے مگر ان الماس کے ریزوں میں وہ چمک نہیں جو ڈرامے کی گفتگو میں ہونا چاہیئے ۔ لہذا دوسرا سین دکھاتا ہوں جس میں موشن بھی دکھائے ہیں اور تقریر میں ڈرامٹک اثر بھی رکھا ہے ۔

بکاؤلی رات کو راجہ اندر کے دربار میں گئی ۔ جہاں وہ پہلے آتشکدے میں جلائی گئی پھر ناچ گاکر راجہ کا دل خوش کیا اور نولکھا ہار انعام میں پایا ۔ شہزادہ تاج الملوک بھی چھپا ہوا ساتھ ساتھ تھا اور یہ سیر دیکھ رہا تھا ۔ بکاؤلی نے شہزادہ کو اپنا پکھاوجی سمجھکر نولکھا ہار اس کے کاندھے پر ڈال دیا ۔ دربار ختم ہوا ۔ پری اپنے گھر واپس آئی ۔ تاج الملوک کسی قدر پہلے بستر پر پہنچ گیا ۔ اور سو گیا ۔

جب پردۂ صبح ہو گیا فاش ٭ خنداں خنداں اٹھا وہ بشاش
اُس غنچہ دہن کا مسکرانا ٭ بیرنگ بکاؤلی نے جانا
ہنستے ہنستے کہا ہنسے کیوں ٭ ہنستا نہیں بے سبب کوئی یوں
بولا وہ کہ خواب دیکھتا تھا ٭ آتش پہ کباب دیکھتا تھا
بولی وہ کہ ہم بتائیں تعبیر ٭ دل سوزی کرے گا کوئی دلگیر

بولا وہ کہ رات کو اُفق میں ÷ خورشید تھا آتشِ شفق میں
بولی وہ کہ مہر سے شب و روز ÷ عالم میں رہو گے رونق افروز
بولا وہ کہ اک مقام ہو تھا ÷ گلزارِ خلیل رو برو تھا
بولی وہ بشر ہو تم دلاور ÷ سرسبز ہو قوم آتشی پر
بولا وہ کہ دیکھی اک شبستاں ÷ شعلہ ہوا انجمن میں رقصاں
بولی وہ کہ شعلہ میں پری ہوں ÷ جو ناچ نچاؤ ناچتی ہوں
بولا وہ کہ جب ہوا اُجالا ÷ بخشا مہ انجمن نے بالا
بالا مہ انجمن کا کیا تھا ÷ وہ ہار تھا جو گلے پڑا تھا
گھبرائی پری کہ ہیں! کیا ہے؟ ÷ بولا وہ کہ ہار نولکھا ہے!
کاندھے پہ تھا جس کے رات ڈالا ÷ پہچانتی ہو وہ طبلہ والا

المختصر بہت آسانی سے ثابت کیا جا سکتا ہے کہ ہمارے شعرا نے مثنویوں میں ڈرامے کی کل خوبیاں جمع کر دی ہیں بلکہ ایکٹروں کے موشن دکھانا جو ایک مرقع نگار کا فرض نہیں وہ بھی انہوں نے اپنے ذمہ کر لیا ہے۔ اگرچہ ہمارے شعرا نے مثنویوں میں مسئلہ تثلیث الوحدت کا التزام نہیں کیا۔ یعنی انہوں نے وحدت زمان، وحدت مکان اور وحدت مضمون کو جس کے بغیر سقاکلیز کی نظر میں کوئی ڈراما قابلِ وقعت نہیں ہو سکتا مثنویوں کیلئے ضروری نہیں سمجھا لیکن جب شیکسپیئر جس کو اس صنفِ سخن کا خداوند کہنا درست ہے اس تثلیث کی ہمیشہ پابندی نہ کر سکا اور بائرن کے سے نازک خیال اور عالی دماغ بادشاہ سخن نے مجبور ہو کر اس تثلیث سے منہ موڑا۔ تو یہ خیال بھی بالکل بیجا ہے کہ اُردو مثنویاں ڈراموں کی ہم پلہ اس وجہ سے نہیں ہو سکتیں کہ اُن میں تثلیث الوحدت کا التزام نہیں۔ بیشک وحدت مضمون ہر قصہ کے لئے ضروری ہے اور یورپ کے قریب قریب کل ڈراموں میں اب قدیم یونانی مرقع نگاروں کی یاد دلانیوالی صرف یہی ایک وحدت ہے جس کا ہمیشہ لحاظ رکھا جاتا ہے۔ کیونکہ اگر ایک ہی واقعہ کے نقل کرنے میں دو متضاد روایتیں جمع کر دی جائیں تو بمصداق دروغ گو را حافظہ نباشد جھوٹ فوراً ظاہر ہو جاتا ہے۔ (حالانکہ خدا کے فضل سے یورپ کے شاعروں اور قصہ نویسوں کو جھوٹ بولنے میں چشم بد دور وہ ملکہ حاصل ہے کہ بڑی بڑی ضخیم جلدیں سیاہ کر جائیں اور نکتہ چیں کسی جگہ سے ایسی خطا دریافت نہ کر سکے جو اس کے پتہ ہونے

میں شک ڈالدے) ہمارے ہندوستانی شاعر گو یورپ والوں کے سے سیاہ اور گہرے جھوٹ نہیں بول سکتے لیکن اس وحدت کا انہوں نے بھی حتی الامکان خیال رکھا ہے اور ہماری مثنویوں میں بھی کوئی دو ایسی متضاد روائتیں جن کی تطبیق کسی طرح نہ ہوسکے تلاش کرلینا آسان نہیں ہے۔

ڈرامے کی ضروریات میں سے یورپ کے سخن شناسیوں نے سرعت بیان، مؤثر طرز گفتگو اور نیچرل انداز تقریر کو بھی قرار دیا ہے۔ خوش قسمتی سے یہ اوصاف بھی ہماری مثنویوں میں موجود ہیں۔ اور اُن کل خوبیوں کی مثالیں تمہیں نہیں اشعار سے مل سکتی ہیں جو میں ابھی مثنوی گلزار نسیم سے نقل کرچکا ہوں۔ علاوہ اس کے اگر تم اساتذہ سلف میں سے میر حسن قلق اور نواب مرزا شوق کی مثنویاں اور شعراء حال میں سے منشی امیر اللہ تسلیم، منشی احمد علی شوق، اور مولوی محمد محسن کی مثنویاں بغور پڑھو تو تم کو ان کے ہر شعر میں ڈرامٹک اثر معلوم ہوگا۔ اور وہ کل خوبیاں یکجا مل جائیں گی جو ڈرامے کے لئے انگلستان والے ضروری سمجھتے ہیں۔ بلکہ سچ تو یہ ہے کہ شیکسپیر کا پورا کلیات دیکھکر تم کو وہ روحانی حظ حاصل نہیں ہوسکتا جو ان کے ہر مصرعہ سے ممکن ہے کہ پیدا ہوجائے۔

میر حسن مرحوم کی مثنوی سحر البیان جو مذکورہ بالا کل مثنویوں سے بیشتر تصنیف کی گئی اور اس سبب سے اولیت کا شرف رکھتی ہے۔ باعتبار صفائی بیان۔ لطف محاورہ، شوخی مضمون اور صدق جذبات کے ان سب سے افضل ہے اور اس قابل ہے کہ اُس کو مثنویوں کے طبقہ میں سب سے زیادہ معزز جگہ دی جائے مگر چونکہ اس میں ایک صدی قبل کی زبان نظم کی گئی ہے۔ اور اس کے بعض الفاظ اب غیر مانوس ہو گئے ہیں اس لئے عوام کو اس میں وہ لطف نہیں آسکتا جو نواب مرزا شوق یا قلق کے ہر شعر سے حاصل ہوگا۔ لہٰذا میں بھی قلق ہی کی مثنوی سے ایک سین دکھا کر مثنویوں کے اسٹیج پر ڈراپ سین گراتا ہوں۔

یورپ کے ڈراموں کا بہت عمدہ حصّہ وہ سمجھا جاتا ہے جس میں کوئی ایکٹر اپنے دلی خیالات ظاہر کرتا ہے یا تنہائی میں اپنے دل سے باتیں کرتا ہے۔ چنانچہ شیکسپیر کے مشہور پلے ہملٹ میں ہیرو کی "تنہائی کے خیالات" تماشہ کی جان ہیں اور انگریزی لٹریچر کی ایک قیمتی لڑی سمجھے جاتے ہیں۔ لہٰذا میں بھی مثنوی طلسم الفت سے وہی سین نقل کرتا ہوں جہاں عالم آرا اپنے دل سے باتیں کررہی ہے۔

کہتے ہیں رات دن وہ برق عذرا ؛ تھی مے انتظار سے سرشار

جس قدر عرصہ ہوتا جاتا تھا ∻ شوقِ دیدار اُسے ستاتا تھا
چوٹ پہلے پہل جو کھائی تھی ∻ نئے غم سے جو آشنائی تھی
وہ گُل تر ہزار ٹالتی تھی ∻ لاکھ صورت سے دل سنبھالتی تھی
پر نہ دل کو قرار آتا تھا ∻ غم کلیجے کو کھائے جاتا تھا
متحمل جو ہو نہ سکتی تھی! ∻ آپ ہی آپ پہروں بکتی تھی
ہم کو جانی بہت نہ ترساؤ ∻ اس قدر راستہ نہ دکھلاؤ
دل بہت بے قرار ہے اب تو ∻ آنکھوں میں جان زار ہے اب تو
ذاتِ عالی سے اے بتِ خوشخو ∻ یہ تو اُمید ہے قوی دل کو
کہ بہت تم ہو صادق الاقرار ∻ جس طرح ہوگا آؤ گے اِک بار
جو جو گذرے گی سب سہونگی میں ∻ گور تک منتظر رہوں گی میں
پر ہے ہم صحبتوں سے ناک میں دم ∻ کہیئے اُن کو جواب کیا دیں ہم
بیٹھتے اُٹھتے طعنہ دیتی ہیں ∻ چٹکیاں لاکھوں دل میں لیتی ہیں
میری عادت پہ نام دھرتی ہیں ∻ آپ پر اتہام کرتی ہیں
رات دن مجھ سے رہتی ہے تکرار ∻ بدگمانی سے کہتی ہیں ہر بار
تم سے اچھی کوئی ملی ہو گی! ∻ دل لگی اُس سے ہو گئی ہو گی
گر یہ سچ ہے تو کیا قباحت ہے ∻ عین راحت ہے عین راحت ہے
ہم کو تو سب طرح گوارا ہے ∻ کیا طبیعت پہ کچھ اجارا ہے
تم کو صاحب انہیں کے سر کی قسم ∻ جلد آؤ کہ بیقرار ہیں ہم
کچھ دنوں اور اگر نہ آؤ گے ∻ تنِ بسمل میں دم نہ پاؤ گے
جب کہ عرصہ ہوا مہینوں کا ∻ اور کوئی نہ اُس طرف سے پھرا
بولی مایوس ہو کے وہ دلریش ∻ واہ وا اور تغافل بد کیش
خوب وعدہ وفا کیا تم نے ∻ کیا نہ دیکھا تھا راستہ تم نے
کیوں جی دنیا میں یہ ہی ہوتا ہے ∻ یہی اہلِ وفا کا شیوہ ہے
یوں نہیں وعدہ کسی سے کرتے ہیں ∻ یوں نہیں صاحب کسی پہ مرتے ہیں
قول پورا نباہیئے صاحب ∻ آتے تشریف نہ چاہیئے صاحب

تم کو صاحب اگر نہ آنا تھا ٭ ہم کو پھر راہ کیا دکھانا تھا
توبہ تم بھی ہو کتنے وعدہ خلاف ٭ بھیج دو کاش کے جواب ہی صاف
ہم سے ناواقفِ محبت سے ٭ ہم سے نا آشنائے اُلفت سے
جان جان آپ نے فریب کیا ٭ بیٹھے جھلائے ناشکیب کیا

اُردو شاعری پر یہ بھی اعتراض کیا جاتا ہے کہ اس میں کوئی ایپک پوئم نہیں۔ لیکن میں کہتا اور ثابت کر سکتا ہوں کہ یورپ کے شعرا ایپک کیلئے جو اوصاف ضروری سمجھتے ہیں۔ وہ باستثنائے ایک کے سب ہمارے دردناک مرثیوں میں موجود ہیں۔ وہ اوصاف کیا ہیں جو ایپک میں ہونے چاہئیں اور ہمارے مرثیوں میں بھی موجود ہیں؟ میں ابھی نہ بتاؤنگا وہ کون وصف ہے جو ایپک کے لئے ضروری ہے اور ہمارے مرثیوں میں نہیں ہے؟ ایک مسلسل طول طویل قصہ اس ضرورت کے پورا کرنے کے لئے میں نے کمر ہمت باندھی ہے اور فی الحال کلیات میر انیس سے بند انتخاب کر کے ایک مسلسل مرثیہ جس میں میدان کربلا کا پورا حسرت خیز اور عبرت انگیز دردناک واقعہ بیان ہو اور جو "روانگی قافلہ اہلِ بیت از مدینہ" سے شروع ہوا اور واپسی حرم پر تمام کر دیا جائے تیار[1] کر رہا ہوں۔ خدا کرے کہ وہ مرقع جلد سج کر پبلک کے سامنے پیش ہو اور اُردو شاعری کے دلفریب چہرے سے یہ بدنما داغ مٹ جائے کہ اس میں کوئی ایپک پوئم نہیں۔ ع

ایں دعا از من و از جملہ جہاں آمین باد

غرض اُردو شاعری کی حقارت اسی وجہ سے کرنا کہ اس میں وہ اصناف موجود نہیں جن کی تمہاری نظر میں آج کل وقعت ہے بالکل بیجا اور ہٹ دھرمی ہے۔ جب ثابت ہو گیا کہ شاعری کے اصلی اور سچے جوہر تمہاری قومی زبان کی نظموں میں موجود ہیں تو اگر ڈراما اس میں نہ ہوا تو کیا نقصان اور ایپک اس میں موجود نہیں تو کیا ہرج؟ میری نظر میں تو تمہارے اس اعتراض کی اُس وقت وقعت ہوتی کہ بجائے الزام دینے اور برا کہنے کے تم خود کچھ کر کے دکھاتے اور اگر ڈراما تمہاری زبان میں موجود نہ تھا تو خود لکھکر پیش کرتے اور دوسروں کو سبق پڑھاتے کہ ڈراما یوں لکھتے ہیں۔

---

[1] - واقعات کربلا تیار ہو چکا ہے اور الناظر بک ایجنسی سے عہ میں مل سکتا ہے - ۱۲

خیر اب بھی کچھ نہیں گیا۔ اگر تم میں غیرت و حمیت کا مادہ ہو تو ہمیں میدان، ہمیں چوگان ہمیں گوے۔ شاعری کے اسٹیج پر قدم رکھو اور اُردو نظم کی ترقی کے لئے کوئی عملی کارروائی کرو پھر تمہارے ہر اعتراض کو ہم جان و دل سے سنیں گے اور تمہاری ہر نکتہ چینی کو نیک نیتی پر محمول کریں گے۔

اس دلچسپ سبجکٹ پر اپنے خیالات کا اظہار ختم کرنے سے قبل میں اتنا اور عرض کرنا چاہتا ہوں کہ اگر میری اس تمام سیاہی کا یہ نتیجہ پیدا ہو کہ ہندوستان کی نئی تعلیمیافتہ نسل میں سے دس پانچ شخصوں کو بھی اُردو شاعری پر رحم آجائے اور وہ میرے ہم زبان بن کر اس کو معراج کمال تک پہنچانے کا بیڑہ اٹھالیں اور عہد کرلیں کہ جب تک وہ یورپ کے نکتہ چینوں سے اپنی قومی شاعری کی خوبیوں اور صنعتوں کے محضر پر دستخط نہ کرالیں گے راحت و آرام حرام سمجھیں گے تو میں جانوں گا کہ میری یہ محنت ضائع نہیں ہوئی اور میں نے اپنی کوشش کا اُمید سے بہت زیادہ صلہ پایا۔ لیکن اگر کسی متنفس کے دل میں بھی وہ سچا ہمدردی کا جوش نہ پیدا ہوا جس کی مظلوم و غریب اردو شاعری کو اس وقت سخت ضرورت ہے تو مجھ کو مجبوراً کہنا پڑے گا۔ کہ ہندوستان کی نئی نسل نے جس سے ہماری آئندہ کل اُمیدیں وابستہ تھیں ہم کو سخت دغا دی۔ افسوس ہے کہ اس نے مغربی تعلیم اور یونانی فلسفہ سے کوئی مفید سبق حاصل نہیں کیا۔ اُس کو قدیم تاریخیں پڑھنے اور اگلی حکایتوں کا درس لینے سے کچھ بھی فائدہ نہ ہوا اس نے بجائے سقراط یا افلاطون کے اقوال پر عمل کرنے اور اپنے روشن خیالات سے ہمکو مستفید کرنے کے اُس زنانہ شاہزادہ کیطرح جس نے تمام شاہنامہ فردوسی سے یہی شعر پسند کیا اور اپنے عالی قدر باپ کے سامنے ناک پر انگلی رکھکر بڑے ناز و ادا سے پڑھا تھا۔

منیزہ منم دخت افراسیاب ٭ برہنہ ندیدہ تنم آفتاب

روم کے مشہور ظالم بادشاہ نیرو کی تقلید پسند کی اور بوستان خیال کے صاحب قرآن کاذب جمشید خود پرست کی طرح اپنے ہی پالنے والی کی ہڈیاں پسلیاں توڑنے پر تیار ہو گئے !!!

شرم ! شرم !! شرم !!!

راقم

ہم کیسے جائیں گے حالِ دلِ بیتاب بیاں
اِس سے مطلب نہیں سرکار سنیں یا نہ سنیں

اُردو نظم کا تاریخی اور فنّی اِرتقاء

تہذیب انسانی کی صبح اوّلین میں شاعری نے سحر اور موسیقی کے پردوں میں جنم لیا کیونکہ انہیں ذرائع سے انسان اپنی قوت عمل اور قوتِ تسخیر دونوں کو آزماتا تھا۔ اسی وجہ سے شاعری آج بھی اثر اور ترغیب عمل کا فرض انجام دیتی ہے یا کم سے کم اس کا ذریعہ سمجھی جاتی ہے۔ یہاں عمل کے لفظ سے کسی غلط فہمی میں مبتلا نہیں ہو جانا چاہیئے۔ عمل وہ لطیف تحریک بھی ہے جو انسانی شعور کی گہرائی، گیرائی اور قوت میں اضافہ کرتی ہے اور اگر عمل کے معنی بالکل عام مفہوم میں عمل ہی ہوں تو یہ کہنا غلط نہیں ہو گا کہ اپنے ابتدائی دور میں افادیت اور لطف اندوزی کی حدیں الگ الگ نہیں تھیں۔ تاریخ کی مختلف منزلوں میں شاعری نے انہیں حیثیتوں سے مختلف رُوپ اختیار کئے ہیں اور ابھی خاصی ابدیت اور جاویدیت کے باوجود زمان و مکان کی زلفوں میں اسیر رہی ہے۔ ملکوں ملکوں میں اس کی شکلیں الگ الگ رہی ہیں۔ اور زبان و بیان، خیالات اور تجربات کی پابندیوں نے ان کے ارتقا کی راہیں متعین کی ہیں۔

اُردو، دنیا کی تقریباً جدید زبانوں میں گنی جاتی ہے۔ اس میں ادبی نشو و نما اور ارتقاء شعر کی تاریخ ان زبانوں کی تاریخ شعر سے مختلف ہے جو زیادہ قدیم ہیں۔ اس کے سامنے ابتدا ہی سے دوسری زبانوں کے بنے بنائے شعری نمونے اور ادبی سانچے تھے، فنّی روایتیں تھیں۔ فکر و خیال کی متعین راہیں تھیں، بُری بھلی تہذیبی اور اخلاقی قدریں تھیں۔ اس کے ابتدائی شعرا بعض دوسری زبانوں سے واقف تھے اِس لئے ہم اس کی شاعری پر اِن باتوں کی روشنی میں غور کر سکتے ہیں۔ اس کے شعراء زیادہ تر فارسی زبان و ادب اور اسی کے ذریعہ سے عربی ادب سے واقف تھے... غالباً کچھ لوگ براہِ راست بھی عربی شاعری کا علم رکھتے تھے کچھ ہندوستان کی مختلف زبانیں اور بولیاں مثلاً اودھی، برج بھاشا اور پنجابی بھی جانتے تھے اکّے دُکّے ایسے بھی تھے جنہیں مرہٹی، تلگو، کنڑی یا دوسری ہندوستانی زبانوں کا علم تھا۔

غالباً بعض سنسکرت بھی جانتے تھے ۔ لیکن جب ہم عملاً ان شعرا کے کلام کا جائزہ لیتے ہیں تو امیر خسرو سے لیکر تقریباً انیسویں صدی کے وسط تک ان کا علم فارسی عربی اور ہندی کی بعض شکلوں (خاصکر برج بھاشا) ہی تک محدود معلوم ہوتا ہے ۔ اگر ان زبانوں میں ہم نظم گوئی کی روایت تلاش کریں تو وہ عام طور سے اس شکل میں نہیں ملتی جسے ہم جدید مفہوم میں نظم کہتے ہیں ۔ یہاں ہمیں نظم کے مفہوم کا تعین کر لینا چاہیئے ۔

نظم کا لفظ مختلف سلسلوں میں مختلف معانی میں استعمال ہوتا رہا ہے ۔ کبھی نثر کے مقابلہ میں شاعری کا ذکر کرتے ہوئے نظم کہکر شاعری مراد لیتے ہیں اور اسمیں شاعری کے تمام اصناف شامل ہوتے ہیں ۔ کبھی غزل کو الگ کرکے باقی تمام اصناف کو نظم کہدیتے ہیں لیکن جب نظم کا لفظ شاعری کی ایک خاص صنف کے لئے استعمال ہوتا ہے تو اس کا مطلب ہوتا ہے اشعار کا ایسا مجموعہ جس میں ایک مرکزی خیال ہو اور ارتقائے خیال کی وجہ سے تسلسل کا احساس پیدا ہو سکے ۔ اس کے لئے کسی موضوع کی قید نہیں اور نہ اس کی ہیئت ہی معین ہے ایسی نظموں کو اردو کے ان اصناف سخن سے الگ رکھا جاتا ہے ۔ جنکی ایک علیحدہ حیثیت اور تاریخ ہے ۔ جیسے مثنوی، مرثیہ، قصیدہ، رباعی وغیرہ ۔ یہانتک کہ جدید مفہوم میں ان قطعات کو جو غزلوں کے بیچ میں آجاتے ہیں یا ان مسلسل غزلوں کو جو ڈھیلے ڈھالے انداز میں ایک ہی خیال یا جذبہ کی ترجمانی ہوتی ہے نظم کہنا مناسب نہیں سمجھا جاتا ۔ ان ادھورے اور ضمنی اشارات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ نظم کا لفظ جب شاعری کی ایک مخصوص صنف کے لئے استعمال کیا جاتا ہے تو اس سے وہ نظمیں مقصود ہوتی ہیں جن کا کوئی معین موضوع ہو اور جن میں بیانیہ فلسفیانہ یا مفکرانہ انداز میں شاعر نے کچھ خارجی اور کچھ داخلی یا دونوں قسم کے تاثرات پیش کئے ہوں ۔ اگر ہم چاہیں تو موضوع اور ہیئت کے اعتبار سے ان نظموں کو بہت سی شاخوں میں تقسیم کر سکتے ہیں ۔ مثلاً موضوع اور بنیادی آہنگ کے لحاظ سے رومانی، سیاسی، عشقیہ، مذہبی، اخلاقی، ہجویہ، فلسفیانہ مفکرانہ، منظری، بیانیہ وغیرہ اور ہیئت اور ظاہری ساخت کے لحاظ سے بہ شکل مثنوی، بہ شکل غزل، مثلث، مربع، مخمس، مسدس، مثمن، مسمط، ترکیب بند، ترجیع بند، غیر مقفیٰ، مستزاد آزاد نظم، گیتوں کی مختلف شکلیں وغیرہ ۔ یہ سب چاہے مخصوص قسم کا تعمیری حسن رکھتی ہوں، یا تنظیم سے معرا ہوں، نظموں کے دائرہ میں آجائیں گی ۔ اسوقت انہیں نظموں پر توجہ کرنا ہے ۔

نظم کا جو مفہوم اوپر کی سطروں میں پیش کیا گیا ہے اسے سامنے رکھیں تو ایسی چیزیں دکنی

انیسویں صدی سے پہلے نہ تو فارسی میں غزل مسلسل، قصائد، مثنویات، ہجویات، قطعات اور مرثیے ہیں۔ جنہیں خود الگ اصناف کی حیثیت حاصل ہے اور ان کے بدل (فارسی ہی کے اثر سے) اُردو میں بھی موجود ہیں۔ ہندی بھاشاؤں میں طویل مثنوی نما نظمیں، بھجنوں اور گیتوں کی مختلف شکلیں ملتی ہیں۔ جن سے اردو شاعری نے اتنا اثر نہیں لیا جتنا لینا چاہیے تھا۔ اس طرح اُردو میں نظم کا جو سرمایہ بھی نظر آتا ہے وہ خود اسی کا ہے۔ ایسے ہیئتی سانچے تو یقیناً اکثر و بیشتر فارسی ہی سے دستیاب ہوئے ہیں لیکن عہد قدیم میں بھی موضوع اور خیال کا انتخاب شاعر کے انفرادی تجربہ پر مبنی تھا۔

اُردو زبان ابتدا ہی سے کچھ ایسے قالب اختیار کرنے لگی کہ آہستہ آہستہ اس کا رشتہ ہندوستان کی اکثر بھاشاؤں سے ٹوٹ گیا۔ گو یہ بعض تاریخی اسباب کا نتیجہ تھا لیکن اُردو کے مستقبل کے لئے یہ مفید نہیں ہوا۔ اُردو کو عوامی ادب یا لوک گیتوں کا سہارا نہیں۔ امیر خسرو کے عہد میں یہ افتراق شروع نہیں ہوا تھا۔ ان کی ہندی کا ادبی سرمایہ مشکوک سہی لیکن جو بھی ہو ہندوستانی اثرات سے شرابور رہے۔ کبیر داس کو اُردو کے ارتقائی دور سے الگ رکھنے کے کوئی معنی نہیں معلوم ہوتے۔ ہندوستان کے عوامی ادب سے قریب رہنے کی سب سے اچھی مثال بعض صوفیاء کے کلام میں ملتی ہے۔ میاں افضل جھنجھانوی کا "بارہ ماسہ" (بکٹ کہانی) اسی اثر و تاثر کے سلسلہ کی ایک کڑی ہے۔ لیکن آہستہ آہستہ اُردو اور بھاشاؤں میں دُوری ہوتی گئی۔ لسانی حیثیت سے یہ بات اتنی نقصان دِہ نہیں جتنی موضوعات اور خیالات کے نقطۂ نظر سے ہے۔ بہرحال یہ ایک حقیقت ہے کہ اُردو نے لسانی ترتیب و تہذیب میں ہندی بھاشاؤں سے جتنا فائدہ اٹھایا اس کا عشر عشیر بھی ان کے ادب سے نہیں حاصل کیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ہندی کے ذریعہ سے آنے والی فنی اور تہذیبی روایتیں اُردو میں اتنی جگہ نہ پا سکیں جتنی امید کی جا سکتی تھی، ایسا کیوں ہوا اس کے تاریخی اور تہذیبی اسباب ہیں۔

جہاں تک اُردو میں نظم گوئی کا تعلق ہے عام خیال یہ ہے کہ اس کی ابتدا عہد جدید میں ہوئی۔ اگر ہم شعوری طور پر ایک صنف شاعری کو ترقی دینے کا خیال کریں تو یہ بات غلط نہیں ہے لیکن اگر نظم نگاری کی روائت کی جستجو کریں تو اس کی تاریخ کم و بیش وہی ہوگی جو خود اُردو شاعری کی ہے۔ اگر امیر خسرو کو چھوڑ دیں کہ ان کی اُردو یا ہندی شاعری کے متعلق یقین سے کچھ کہنا مشکل ہے تو دکن میں جہاں اردو شاعری نے ارتقاء کے پہلے زینے طے کئے، شروع ہی

سے مختصر مثنویوں کی شکل میں مذہبی یا صوفیانہ نظمیں ملنے لگتی ہیں۔ اور سترہویں صدی کی ابتدا ہوتے ہوتے ان کی شکل واضح ہو جاتی ہے، شمالی ہند میں صوفی بزرگوں میں شرف الدین یحییٰ منیری، شیخ عبدالقدوس گنگوہی اور بعض دوسرے نام ملتے ہیں۔ دکنی اور گجراتی صوفی شعراء کا سارا کلام قریب قریب مثنویوں کی شکل میں ہے اور ان کا ذکر مثنویوں کے ساتھ ہی کیا جانا چاہئے۔ لیکن گولکنڈہ کے سلطان محمد قلی قطب شاہ کا کچھ کلام ایسا ہے جسے نظموں کے سوا اور کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ بہت ممکن ہے کہ اس کی نظم گوئی کی روایت تلنگو سے رشتہ رکھتی ہو کیونکہ وہ اس زبان کا بھی ماہر تھا۔ اس کے پسندیدہ موضوعات ہیں۔ بسنت، عید، شب برات۔ بعض رسوم شادی، اپنی محبوباؤں اور پیاریوں کے حسن و کمال کا بیان، برسات اپنی خوبصورت تعمیرات اور فتوحات کا ذکر۔ اگر غور کیا جائے تو ان میں سے اکثر اس کے انفرادی ذوق اور تجربہ سے تعلق رکھتی ہیں اور ولولۂ حیات کی مظہر ہیں۔ انہیں پڑھتے ہوئے یہ نہ بھولنا چاہئے کہ ان کا زمانہ ۱۶۰۰ء کے قریب کا ہے۔ اس کی زبان کی ہندوستانیت، موضوعات کی مقامیت اور جوش اظہار قلی قطب شاہ کو اردو کے اعلیٰ شعرا کے صف میں جگہ دلاتی ہیں۔ اس کا کلیات شائع ہو چکا ہے اور جب ہندوستانی تہذیب کی تاریخ مرتب کرنے میں شعر و ادب سے مدد لی جائے گی تو اس کے کلام سے بھی مدد ملے گی۔ یہاں نمونہ کے طور پر ایک نظم جس کا موضوع "جلوے کا گیت" ہے نقل کی جاتی ہے :-

پریم پیاری کا جلوہ گاڑ سارے ❖ اسے چندر سور سے پریاں سنگارے
سہاگاں بھاگ تھیں مشک کھلے ہیں ❖ ہیلیاں آرتی تارے نوارے
رچاؤ تخت جلوہ کا خوشی سے ❖ کہ چوندھر چوک موتیوں سے سنہارے
چڑاؤ تیل اب ساتوں سہاگاں ❖ مشاطہ ہو کے زہرہ بت نگارے
چلا شربت دیو دہا تھاں میں بیڑی ❖ بندھاؤ ساڑیاں موتیاں کنارے
محمد قطب شہ اور اس پری کول ❖ خدا یا رکھ جداں لگ میں ستارے

قریب قریب اسی عہد کی دکنی اور گجراتی مثنویوں میں منظر سراپا اور جذبات کے نقطۂ نظر سے متعدد مثنویوں میں سے ایسے ٹکڑے الگ کئے جا سکتے ہیں جن پر علیحدہ مکمل نظم کا اطلاق ہو سکے۔ اسی طرح واقعۂ کربلا کے متعلق نظموں کا ایک بڑا ذخیرہ موجود ہے۔ جو موضوع کے اعتبار سے تو مرثیہ ہے لیکن بعض دوسری حیثیتوں سے اسے نظموں میں شامل کیا جا سکتا ہے۔

تاہم چونکہ یہاں نظم کا ایک مخصوص مفہوم پیش نظر ہے اسی لئے ان سے بحث نہیں کی جائے گی۔

شمالی ہند میں یوں تو اردو شاعری کی بزم بازاری، اٹھارویں صدی کے ابتدائی سالوں میں ہوئی لیکن سترھویں صدی بھی ایسے ناموں سے خالی نہیں ہے جنہیں صرف اُردو ادب کی تاریخ میں جگہ دی جاسکتی ہے۔ اِس سلسلہ کا سب سے اہم نام محمد افضل جھنجھانوی کا ہے جنہوں نے دوازدہ ماہہ (بارہ ماہہ یا بکٹ کہانی) لکھکر ادبی سرمایہ میں ایک گران بہا اضافہ کیا۔ اس نظم کے متعلق پروفیسر شیرانی رکھتے ہیں:۔

"محمد افضل کی بکٹ کہانی ایک بارہ ماسہ یا دوازدہ ماہہ ہے۔ جسمیں ایک فراق دیدہ عورت اپنے خاوند کی جدائی میں اپنی سکھیوں اور سہیلیوں سے خطاب کر کے اپنی بیتابی اور درد جدائی الم سناتی ہے۔ اور جیسا کہ ہمارے ملک میں دستور ہے ہر ہندی ماہ کے عنوان کے ذیل میں اپنا قصۂ غم ایک گداز پیرایہ میں دہراتی ہے۔ اس کی زبان دکنی سے بہت مختلف ہے اور صاف ہے۔ اس نظم میں فارسی بندشیں جا بیجا باندی گئی ہیں ...... فارسیت کے باوجود یہ نظم جذبات کے لحاظ سے بالکل ہندی ہے۔ اس میں ہندوانہ زندگی کا مرقع پیش کیا گیا ہے۔ حتیٰ کہ ہندو تہواروں، ہولی، دیوالی اور دسہرہ کا مع ان کے لوازمات کے مذکور ہے۔ ہولی کے گیت گائے جاتے ہیں۔ رنگ کی پچکاریاں ہاتھوں میں ہیں، دف اور مردنگ بجائے جاتے ہیں، سر پہ منڈی پھڑک رہا ہے، گلال اور عبیر اڑایا جا رہا ہے دوہرے اور غزلیں گائی جاتی ہیں۔ کاگا تا صد ہے، کوئل کوکتی ہے اور پپیہا پیہہ پیہہ کی پکار لگاتا ہے۔ جوگن کا بھیس، برہمن کا پوتھی دیکھنا۔ ٹونے ٹوٹکے کرنا وغیرہ وغیرہ یہ تمام ہندی جذبات ہیں اور شاید یہی وجہ ہے کہ محمد افضل کی یہ نظم ہندوؤں میں جیسا میر حسن کا بیان ہے زیادہ مقبول رہی ہے۔"

(پنجاب میں اُردو)

اس کے متعلق اب اور کچھ کہنے کی ضرورت نہیں۔ مثنوی کی بحر میں ہونے کے باوجود یہ نظم مثنوی سے بہت مختلف ہے۔ ابتدا کے چند شعر یہ ہیں۔

سنو سکھیو بکٹ میری کہانی ٭ بھئی ہوں عشق کے غم سوں نمانی
نہ مجھ کو سوکھ دن نہ نیند راتا ٭ برہ کی آگ میں سینہ جراتا

تمامی لوگ مجھ بوری کہیں ری ؎ خرد گم کردۂ و مجنوں کہیں سی
نہیں اس درد کا دارد کسی کن ؎ بھئے حیران سبھی حکمائے ذوفن
اری جس شخص کو یہ دیو لاگا ؎ سیانا دیکھا اس کو دور بھاگا

کہا جاتا ہے کہ دہلی میں اُردو شاعری ولی کے تتبع سے شروع ہوئی۔ لیکن یہ درست نہیں۔ شیخ بہاء الدین برناوی، افضل جھنجھانوی اور جعفر زٹلی کی موجودگی میں اس خیال کی کوئی حقیقت نہیں رہ جاتی۔ جعفر زٹلی کو ایک فحش نگار یا وہ گو قرار دے کر تاریخوں میں جگہ نہیں دیگئی ہے۔ لیکن شمالی ہند میں اُردو کے ارتقا کی کہانی، ان کی قدرت بیان، تنوع اور عوام پسندی کے تذکرے کے بغیر ادھوری رہ جائے گی۔ زندگی کی پریشان حالی، بدحالی کا ابتذال اور دہلی کی تباہ حالی جو مغل حکومت کے زوال کا نتیجہ تھی، ایک مخصوص انداز میں جعفر زٹلی کی شاعری میں منعکس ہوگئی ہے اور اس کا مطالعہ نہ صرف ارتقائے زبان کے نقطۂ نظر سے مفید ہوگا بلکہ سماجی اور اخلاقی مسائل کے متعلق بھی ان میں بہت کچھ ملے گا۔ ان کا زمانہ وہی ہے جو اورنگ زیب اور بہادر شاہ اول کی حکومت کا ہے اور ان کی شاعری اس عہد کی بہت سی خامیوں کی ترجمان ہے۔ "نوکری" پر ایک نظم کے چند شعر دیکھئے:۔

بشنو بیان نوکری، جب گانٹھ ہوئے کھوکھری
تب بھول جاوے چوکڑی یہ نوکری کا خط ہے
ہر صبح ڈھونڈے چاکری کوئی نہ پوچھے بات ری
سب قوم ڈھونڈیں لاگ ری یہ نوکری کا حظ ہے
دس بیس مجرے میں گئے دس بیس بخشی نے لیے
دس بیس جھگڑے میں گئے یہ نوکری کا حظ ہے
رکھیں سپاہی گھات کو، چوکی دلادیں رات کو
کوئی نہ پوچھے بات کو، یہ نوکری کا حظ ہے
امراؤ سب ہیں بے خبر، احدی بچارے بے وقر
اسوار پاجی سے بتر، یہ نوکری کا حظ ہے
صاحب عجب بیداد ہے، محنت ہمہ برباد ہے
اے دوستاں فریاد ہے، یہ نوکری کا حظ ہے

ان شعرا کے علاوہ ہریانہ، پنجاب، گجرات اور دکن کے علاقہ میں کچھ اور شعرا کے نام بھی نظر آتے ہیں جنہوں نے مثنوی کے انداز میں نظمیں لکھیں۔ لیکن شمالی ہند میں باقاعدہ اُردو شاعری فرخ سیر اور محمد شاہ کے عہد سے شروع ہوئی اور متعدد شعرا نے فارسی گوئی ترک کر کے امیر خسرو کے جلائے ہوئے چراغ کی لَو تیز کی اور افضل جھنجھانوی اور میر جعفر زٹلی کے بنائے ہوئے راستہ پر چل کر اپنی بول چال کی زبان کو تہذیبی اور ادبی کاموں کے لئے بھی استعمال کرنا شروع کیا۔ دہلی کے ابتدائی دور کی شاعری میں نواب صدرالدین محمد خاں فائز دہلوی اور شاہ ظہورالدین حاتم کے نام روشن حرفوں میں سامنے آتے ہیں۔ فائز کے متعلق سید مسعود حسن رضوی ادیب نے بہت سا تحقیقی مواد دیوان فائز میں اور حاتم کے بارے میں اچھی خاصی معلومات ڈاکٹر محی الدین قادری زور نے سرگذشت حاتم میں یکجا کر دی ہیں اور دونوں کی نظم گوئی کے متعلق بھی اظہار خیال کیا ہے۔ فائز کی نظموں کا ذکر کرتے ہوئے مسعود صاحب نے لکھا ہے :۔

> "فائز کے یہاں مسلسل نظمیں بھی ہیں اور مقدار میں غزلوں سے کہیں زیادہ ہیں۔ ان کے عنوان مختلف ہیں مثلاً تعریف پنگھٹ، وصف بھنگیرن، تعریف جوگن، بیان میلہ لبستہ، تعریف نہان نگمبود ...... یہ مسلسل نظمیں ثابت کرتی ہیں کہ جس طرح فائز ہماری موجودہ معلومات کی بنا پر دہلی کے پہلے اُردو غزل گو قرار پاتے ہیں، اسی طرح وہ دہلی کے پہلے اردو نظم گو بھی ٹھہرتے ہیں۔"

ڈاکٹر زور نے حاتم کو "دہلی کا پہلا اردو شاعر" قرار دے کر کہا ہے کہ وہ اچھے غزل گو ہونے کے علاوہ ایک اعلیٰ پایہ کے نظم گو بھی تھے۔

> "حاتم کو ایک نظم گو شاعر کی حیثیت سے بھی اہمیت حاصل ہے۔ سودا سے قبل شمالی ہند کے جس شاعر کے کلام میں مسلسل نظموں کے وافر نمونے ملتے ہیں وہ حاتم ہی ہیں۔ ان کے ہم عصروں میں ناجی اور آبرو نے بھی مسلسل نظمیں لکھیں لیکن ان کے موضوع اتنے وسیع نہیں تھے اور نہ ان کی نظمیں اتنی کثیر تعداد میں موجود ہیں..... شاہ حاتم کی جو نظمیں خاصکر قابل ذکر ہیں۔ ان کے نام یہ ہیں۔ حمد و نعت، حقہ، قہوہ، نیرنگی زمانہ، عرض استعفاء بنام فاخر خاں، بارھویں صدی، حال دل۔"

اس بحث سے قطع نظر کہ فائز اور حاتم میں اولیت کسے حاصل ہے یہ ایک حقیقت ہے کہ دلی کے ابتدائی دورِ شاعری میں جو نظمیں لکھی گئیں وہ محض مثنوی کے انداز میں بیانیہ قصے نہیں ہیں

بلکہ مختلف خارجی اور داخلی موضوعات کے شاعرانہ بیان پر حاوی ہیں۔ اگر فائز کے موضوعات زیادہ تر حسن اور اس کے تاثرات سے تعلق رکھتے ہیں تو حاتم فلسفیانہ اور متکلمانہ موضوعات کا انتخاب بھی کرتے ہیں۔ فائز زیادہ تر داخلی اور رومانوی تاثرات کا ذکر کرتے ہیں تو حاتم خارجی حالات اور زندگی پر اثر کرنے والے مسائل بھی پیش کرتے ہیں۔ فائز زیادہ تر مثنوی کی ہیئت سے کام لیتے ہیں، تو حاتم ان میں بھی تجربے کرتے ہیں۔ چنانچہ انہوں نے مخمس سے بھی کام لیا ہے۔ بارہویں صدی کے حالِ پریشاں پر جو نظم لکھی ہے اس کا ایک بند یہ ہے :-

شہوں کے بیچ عدالت کی کچھ نشانی نیں ÷ امیروں بیچ سپاہی کی قدردانی نیں
بزرگوں بیچ کہیں بوئے مہربانی نیں ÷ تواضع کھانے میں دیکھو تو جگ میں پانی نیں
گویا جہاں سے جاتا رہا سخاوت و پیار

فائز نے نگمبو د گھاٹ کے نہان کا منظر دیکھا ہے، اس سے متاثر ہو کر لکھتے ہیں :-

ندی پر نمایاں ہیں سیمیں بدن ÷ جیوں روپے کی تھالی میں ڈھلتے رتن
کھڑے گھاٹ پر ہیں سبھی سیم بر ÷ خجل ان کی مکھ سے سورج اور چندر
مرے دل کو آتا ہے اس سے حذر ÷ کہ ان کو نہ لاگے سورج کی نظر
ہے اندر کی مانند سبھا جلوہ گر ÷ کہ ہر نار دستی ہے رسبھا سوں ور
ہر اک نار سورج سی سوبھا دھرے ÷ کھڑی ہو سورج کی تپسیا کرے

ان دونوں استادوں کے کلام کا تفصیلی مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہو گا کہ فائز ایک منصبدار امیر کبیر تھے اس لئے ان کے موضوعات کیا ہو سکتے تھے اور حاتم ایک معمولی سپاہی۔ بکاول، خانساماں اور درویش تھے، ان کی نگاہ کن موضوعات تک جا سکتی تھی اور ان کی زندگی کے تجربے انہیں کیا سوچنے پر مجبور کرتے تھے۔

آبرو نے ایک مثنوی نما نظم "موعظت آرائش معشوق" کے نام سے لکھی جو اٹھارویں صدی عیسوی میں دہلی کے اخلاقی اور جنسی ابتذال کی آئینہ دار ہے اور ذوالقدر جنگ نے اپنی کتاب مرقع دہلی میں جس قسم کی جنسی کج روی اور انتشار کا آنکھوں دیکھا حال لکھا ہے، اس کا نمونہ ہے۔ شاکر ناجی کی صرف ایک نظم کا پتہ چلتا ہے جو انہوں نے نادر شاہ کے تباہ کن حملہ سے متاثر ہو کر لکھی اور جو مکمل صورت میں دستیاب نہیں ہوتی۔ یہ دونوں شعرا بھی کسی نہ کسی حیثیت سے اپنے عہد کے ترجمان ہیں اور گو ان کا اصل میدان نظم گوئی نہیں تھا، جس کی کوئی مقبول اور واضح

روایت بھی نہیں تھی، لیکن انہوں نے اپنے بعض تاثرات کے اظہار کے لئے غزل کے بجائے نظم کا سانچہ منتخب کیا۔ اب اگر ہم تاریخی اعتبار سے آگے بڑھیں تو اردو شاعری کا وہ دور ہمارے سامنے آجاتا ہے جو کئی حیثیتوں سے غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے۔ یہ سوداؔ اور میرؔ کا دور ہے اردو شاعری کے وسیع اور بلند ہونے کا دور، اعلیٰ اور باوقار ہونے کا دور۔ تقریباً اسی دور میں غزل، قصیدہ، ہجو، مثنوی نے اپنا مزاج پایا اور منفرد رنگ اختیار کیا۔ بعض حیثیتوں سے یہ اصناف اپنے نقطۂ عروج پر پہنچیں۔ لیکن تھوڑے ہی دنوں کے اندر اردو نظم کو بھی نظیر اکبرآبادی کی شکل میں ایک معمار نصیب ہوا جس نے تن تنہا فارسی یا ہندی کی روایتوں کا سہارا لئے بغیر نظم نگاری کا ایک عالی شان محل تیار کر دیا۔ جس کی عظمت، پائیداری اور ندرت کا اعتراف اب کیا جا رہا ہے۔

گو اردو ادب کی کوئی تاریخ میرؔ اور سوداؔ کو مروجہ مفہوم میں ایک نظم نگار کی حیثیت سے نہیں پیش کرتی۔ لیکن اگر ہم ہجو اور مثنوی، شہرآشوب اور قطعات کو ان کے روایتی اور مقررہ مفہوم سے الگ کر کے دیکھیں تو ان میں نظم کی بہت سی خوبیاں پائی جاتی ہیں۔ سوداؔ اور میرؔ نے مخمسوں، شہرآشوبوں، مثنویوں اور ہجوؤں کی شکل میں مختلف مسائلِ حیات پر دلکش نظمیں لکھی ہیں، ان میں انفرادی، اجتماعی، داخلی اور خارجی، فطری اور سماجی، تاثراتی اور فلسفیانہ سبھی مسائل جگہ پاتے ہیں۔ ان نظموں میں وحدتِ تاثر بھی ہے۔ اور تعمیری حسن بھی۔ اس مختصر مضمون میں اس بحث کا موقع نہیں کہ انہیں کس حد تک نظم کہا جا سکتا ہے۔ لیکن جو شخص بھی سوداؔ کی چھڑی یا لاٹھی، موسم گرما، موسم سرما، مخمس، نشر آشوب، قصیدہ شہرآشوب، اور تضحیک روزگار پڑھے گا وہ ان کو اعلیٰ پایہ کی نظموں میں شمار کرنے پر مجبور ہوگا۔ آخرالذکر تین نظمیں عام طور سے ہجوؤں کے ساتھ رکھی جاتی ہیں۔ لیکن ان کا سماجی موضوع، شاعرانہ حسن تعمیر، گہری انسانیت اور وسیع النظری سب انہیں معمولی ہجوؤں سے الگ کرتی ہیں۔ تضحیک روزگار میں لاغر گھوڑا ہٹتی ہوئی مغل حکومت کی علامت بن جاتا ہے اور ہم اپنے پیش نظر کوئی معیار رکھیں، یہ نظم غیر معمولی فنی حسن کی حامل نظر آتی ہے۔ اسی طرح میرؔ کے بعض ترکیب بند، مختصر مثنویاں، مخمس اور مسدس، شکارنامے، سوانحی نظمیں تقریباً ہر حیثیت سے نظمیں ہیں، شہروں کی بے رونقی، لشکر کی بدحالی۔ امراء کی بدنفسی، لوگوں کی خودغرضی اور اپنی "بے دماغی" کی جو تصویریں میرؔ نے کھینچ دی ہیں ان سے اس عہد کے سماجی، اخلاقی اور سیاسی زوال کی تاریخ

میں مدد لی جاسکتی ہے۔ موضوعات کی وسعت اور گوناگونی کے باوجود ان نظموں میں فنی تجربے نہیں کئے گئے ہیں اور یہ بات اس کی دلیل ہے کہ باقاعدہ نظم کا کوئی شاعرانہ تصوّر موجود نہیں تھا اور جو کلاسیکی روایات رائج تھیں ان سے انحراف پسندیدہ نہیں سمجھا جاتا تھا۔

اسی سلسلہ کی تکمیل ہی نہیں بلکہ ایک نئی روائیت کی ابتدا بھی نظیر اکبرآبادی سے ہو جاتی ہے۔ جنہوں نے نظم نگاری کو غزل گوئی پر ترجیح دی اور نظموں ہی کو اپنی شخصیت اور اپنے عہد کی ترجمانی کا ذریعہ قرار دیا۔ ان کی غزل گوئی بڑی حد تک روایتی اور رسمی ہے لیکن نظمیں اچانک زندگی کی لاتعداد راہیں روشن کر دیتی ہیں۔ انہوں نے عشق، مذہب، موسم، تیوہار، کھیل کود تفریحات، فلسفۂ حیات و مرگ، تغیراتِ زمانہ، بچپن، جوانی، بڑھاپا، افلاس، امارت، ہر موضوع پر نظمیں لکھیں۔ ان کی نظموں میں عام انسانی زندگی کا فسوں جاگ اٹھا ہے۔ محبت ارضی اور مادی معلوم ہوتی ہے اور مظاہرِ حیات رقصاں و جولاں نظر آتے ہیں۔ یہاں ہم غزل کی کسی حد تک محدود دنیا کے باہر نظم گوئی کے امکانات کا مطالعہ کر سکتے ہیں۔ نظیر کی زبان سادہ اور بول چال کے انداز کے قریب ہے۔ انہوں نے نظم کی ہیئت میں خاص تجربے نہیں کئے پھر بھی مختلف بحروں اور زمینوں میں یکساں روانی کے ساتھ عام فہم انداز میں زندگی کے تجربات اور تصورات کے خزانے لٹا کر دیئے ہیں۔ اس عہد کے دوسرے شعرا اس طرح آٹے، دال، مفلسی، تیراکی کے میلے، کبوتر بازی، تل کے لڈو، کورے برتن، مہابیر کے میلے، کنھیا جی کے جنم، برسات، ہولی، آگرہ کی تباہی، جوانی، موت، جاڑے، امس، روضہ تاج گنج پر نہ تو نظمیں لکھتے تھے اور نہ زندگی کے محدود تجربات اور درباری فضا کے جادو اور مخصوص جمالیاتی تصوّرات کی وجہ سے ایسی نظمیں لکھنے پر قادر تھے۔ نظیر کا تنوع، ان کی معلومات بہت کم شاعروں کے حصہ میں آئی ہیں اور گو آج نظم اردو کا کارواں بہت آگے بڑھ چکا ہے لیکن نظیر اپنی جگہ پر ایک روشن منارے کی طرح کھڑے ہیں اور بہت سے نظم نگاروں کی راہ روشن کر رہے ہیں۔

نظیر کا انتقال ۱۸۳۰ء میں ہوا اور کچھ دنوں تک نظم کی دنیا تقریباً سنسان رہی۔ جن شعرا کا ذکر ہوا ان کے علاوہ انشا کی بعض نظمیں بھی اپنے ندرت بیان کے لحاظ سے خاصے کی چیز کہی جا سکتی ہیں۔ غالب کی چکنی ڈلی، بیسنی روٹی اور آم کو بھی نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ مختلف مرثیوں اور مثنویوں میں ایسے حصے مل جائیں گے۔ جن سے نظم کا لطف اٹھایا

جا سکے۔ لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ ایک علیحدہ صنف کی حیثیت سے نظم کو پوری طرح پھلنے پھولنے کے لئے اس دور جدید کا انتظار کرنا پڑا۔ جس نے انیسویں صدی کے وسط میں زندگی کی بنیادوں میں تبدیلی پیدا کر دی۔ یہ موقع اس تبدیلی کے تفصیلی بیان اور تجزیہ کا نہیں ہے۔ (خود میں نے اس موضوع پر بارہا لکھا ہے) بس یہ سمجھ لینا چاہئے کہ ہندوستان کی زندگی ایک ایسے نئے اور اہم موڑ پر آگئی تھی جہاں اس سے پہلے کبھی نہیں آئی تھی۔ تبدیلی کے لئے جو صورتیں پیدا ہوئی تھیں، زندگی کے جن پہلوؤں میں تغیرات ہوئے اور ان سے جو نتائج نکلے وہ سب نئے تھے۔ انہیں حالات کے زیر اثر نظم نگاری کی تحریک شروع ہوئی اور شعوری طور پر غزل کے مقابلہ میں نظم کو اہمیت دینے کی مہم کا آغاز ہوا۔ جن ذہنی اور علمی تقاضوں نے ناول، تنقید، افسانہ نویسی، مضمون نگاری کی طرف متوجہ کیا، جنہوں نے نئی تعلیم، سائنس، مغربی فلسفہ، مذہبی اصلاح کی طرف متوجہ کیا، انہیں نے مسلسل مربوط اور مخصوص و معین موضوعات کے متعلق لکھی ہوئی نظموں کا مطالبہ بھی کیا۔ جس طرح زندگی کے اور مطالبے مخالفت اور کشمکش کے باوجود کسی نہ کسی حد تک پورے ہوئے اسی طرح نظم گوئی بھی ایک عملی تحریک کا روپ دھار کر ادبی فضا کا جزو بن گئی۔ اسی کو شاعری کا وقت کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہونا کہہ سکتے ہیں۔

نئے حالات میں نظم کی جس تحریک کا ذکر ہوا اس کی پہلی عملی اور شعوری شکل لاہور کی انجمن پنجاب تھی جس کی بنیاد مولانا محمد حسین آزاد نے ایک علم دوست ڈائرکٹر تعلیمات کرنل ہالرائڈ کے مشورے سے ڈالی۔ اس انجمن کی بنیاد کس سن میں پڑی۔ یہ تو یقینی طور پر معلوم نہیں لیکن آزاد نے اس تحریک کی ابتدا غالباً ۱۸۶۷ء میں کر دی تھی جب انہوں نے "نظم اور کلام موزوں" کے بارے میں اپنے خیالات ایک لکچر کی شکل میں پیش کئے۔ یہ پہلا بیج تھا جو موافق آب و ہوا اور مناسب سرزمین میں ڈالا گیا اور رائیگاں نہیں گیا بلکہ بہت جلد برگ و بار لایا۔ اس موافق سرزمین کا ذکر پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی کے الفاظ میں سنئیے:۔

"جس طرح شاہ عالم کے عہد کی نادر گردیوں نے دہلی کے اہل کمال اور ماہرین فن کو اس اجڑے دیار سے نکال کر لکھنؤ کی گل زمین کو رشک ارم بنانے کے لئے وہاں پہنچایا اسی طرح غدر ۱۸۵۷ء کی گیر و دار نے ان کو ایک لٹے ہوئے قافلہ کے ساتھ پنجاب میں پناہ دی جوان کی جا بکدست باغبانی اور شاہد سخن کی نفیس مشاطگی سے ہشت بہشت کا نمونہ بن گیا۔ رائے بہادر ماسٹر پیارے لال (آشوب) منشی درگا پرشاد نادر

> مولوی سید احمد مؤلف فرہنگ آصفیہ مولوی کریم الدین، پنڈت من پھول، شمس العلما مولانا الطاف حسین حالی، یہ سب یکے بعد دیگرے دہلی سے نکل کر لاہور میں جمع ہوئے ان میں رائے صاحب اور مولانا آزاد غالباً اولیت کا فخر رکھتے ہیں۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ بازار علم میں دہلی اور لکھنؤ کی ٹکسالی شاعری کی کساد بازاری ہو چکی تھی اور چونکہ کسب معاش علوم مغربی کی تحصیل پر موقوف تھا۔ اس لئے شاعری ایک عیب سمجھی جانے لگی تھی .... ان حالات کو دیکھکر اور اپنی اس وقت کی شاعری کی استعداد کا دیگر زبانوں کی شاعری سے موازنہ کر کے اور طبیعت کی جدت سے متحرک ہو کر انہوں نے (آزاد) اردو شاعری کیلئے نیچرل شاعری کی بنیاد ڈالی ......"

آزاد کو نظم گوئی اور نئے تصور ادب کے پھیلانے میں جو اولیت حاصل ہے۔ اسکا تسلیم کرنا صحیح تاریخی نقطۂ نظر قائم کرنے کے لئے ناگزیر ہے۔ کیونکہ اسی طرح ہم ان "مناظموں" تک پہنچ سکتے ہیں جنہوں نے "مغازلوں" کی جگہ لے لی اور اس جدید شاعرانہ تحریک کو ساز و برگ عطا کئے جو کسی نہ کسی شکل میں آج بھی جاری ہے اور غالباً پہلی شعوری ادبی تحریک کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس تحریک میں نظم کی اہمیت پر غور کرتے ہوئے کئی بحث طلب پہلو پیدا ہوتے ہیں۔ کیا یہ تحریک غزل کے خلاف تھی؟ کیا غزل کی مقبولیت کے خلاف محض ردِ عمل کی حیثیت رکھتی تھی؟ کیا غزل کی فرسودگی اور زوال کا نتیجہ تھی؟ ان سوالوں کے علاوہ اور سوالات بھی پوچھے جا سکتے ہیں۔ لیکن ان کے جواب میں دفتر کی ضرورت ہو گی اور مختصر اشارے غلط فہمی پیدا کر سکتے ہیں۔ اس لئے اس وقت ان سے آنکھیں بند کر کے محض اس کے تاریخی اور فنی پہلوؤں کو دیکھنا مناسب ہو گا۔

جب مئی ۱۸۷۴ء میں انجمن پنجاب نے مصرع طرح کے بجائے موضوعات پر نظمیں لکھکر مشاعروں میں شرکت کا اعلان کیا تو لاہور میں ایسے مشاعروں کا سلسلہ چل نکلا۔ ان میں مولانا حالی نے بھی شرکت کی اور اپنی چار مشہور مثنویاں یعنی برکھارت، نشاط امید، حب وطن اور مناظرہ رحم و انصاف، انہیں مشاعروں میں پڑھیں۔ بدقسمتی سے ان مشاعروں کی تفصیلی روداد نگاہوں سے اوجھل ہے۔ ورنہ جدید شاعری کے ابتدائی نقوش کے دیکھنے اور پرکھنے سے کئی اور پہلوؤں پر روشنی پڑتی اور یہ بھی معلوم ہوتا کہ کون سے شعرا ان میں حصہ لیتے تھے پنڈت کیفی نے ایسی شاعری کے اس پہلے مشاعرہ کا حال ضمیمہ کوہ نور لاہور ۱۶ مئی ۱۸۷۴ء سے

اخذ کر کے اپنے ایک لکچر میں پیش کیا ہے۔ یہ نتیجہ خیز لکچر مطالعہ کا مستحق ہے۔ یہاں محض اس قدر اتنا ہی لینا ہے جو سلسلہ بیان کے تسلسل کو قائم رکھنے کے لئے ضروری ہے۔ جس جلسہ میں نظموں کا یہ مشاعرہ ہوا اس میں متعدد اردو دان اور علم نواز انگریز شریک تھے۔ جنہوں نے تقریریں کیں۔ پھر آزاد نے ایک نظم سنائی اور یہ طے پایا کہ آئندہ جلسہ میں زمستان کے موضوع پر نظمیں لکھی جائیں۔ چنانچہ ۳۰ جون ۱۸۷۴ء کو مشاعرہ ہوا اس میں حسب ذیل شعرا نے نظمیں پڑھیں شاہ انور حسین ہما، مرزا اشرف بیگ اشرف رئیس دہلی، منشی الٰہی بخش رفیق، آزاد، مولوی محمد مقرب علی، مولوی امو جان ولی شاگرد غالب، مولوی قادر بخش، مولوی عطاء اللہ اور مولوی علاء الدین محمد کاشمیری۔ ان شعرا کی نظموں کے جو نمونے موجود ہیں ان سے یہ تو اندازہ نہیں ہوتا کہ یہ شعرا کچھ بہت مقبول یا اہم تھے لیکن جو نئی راہ ہموار کر رہے تھے یہ ضرور روشن ہوتی نظر آتی ہے۔ ان نظموں میں بدلتی ہوئی ہندوستانی زندگی کا ہلکا سا عکس اور تعمیر نو کی خواہش، امید اور مستقبل کے بہتر ہونے کا یقین دیکھا جا سکتا ہے۔ اس مشاعرہ میں مولانا محمد حسین آزاد نے جو نظم پڑھی اس کے متعلق پنڈت کیفی دتا تریہ کیفی اپنے الفاظ میں یا ضمیمہ کوہ نور لاہور کے لفظوں میں) لکھتے ہیں :-

"آزاد موہوم اپنی نظم کے لئے بحر کے انتخاب میں فرد تھے۔ ان کا یہ خصوصی امتیاز ہے کہ وہ لیٹی ہوئی اور سست بحروں میں کبھی قلم نہ اٹھاتے تھے اور نظموں کی طرح ان کی یہ نظم بھی رواں دواں اور شاندار ہے۔ قوت تالیف اور حسن ادا، جدت تخیل اور اسلوب کی ندرت ان پر ختم ہے۔"

ان مناظروں کا سلسلہ جاری رہا اور ایک منظم تحریک کی شکل اختیار کر گیا کیونکہ لاہور کے علاوہ بعض دوسرے مقامات پر بھی ایسے جلسوں کی بنیاد پڑ گئی۔ اس وقت کے اخبارات اور رسائل میں ان کی روداد یں ملتی ہیں، جن کا یکجا کر لینا ایک اہم تاریخی کام ہوگا جیسا کہ ہونا چاہیئے تھا۔ بعض مقامات پر اس نئے اقدام کی مخالفتیں بھی ہوئیں۔ دہلی اور خاص کر لکھنؤ میں اختلاف کے طوفان تیز تھے۔ لیکن اس کے باوجود جو دور آتا ہے اس میں نظمیں غزلوں کے مقابلہ میں زیادہ اہم نظر آتی ہیں اور یہ نہیں بھولنا چاہیئے کہ صرف دہلی اور لکھنؤ ہی نہیں دوسرے اہم شاعرانہ مرکز جیسے حیدرآباد اور رامپور بھی اس تحریک سے متاثر نہیں ہوئے کیونکہ درباری اور جاگیردارانہ اثرات میں رسے بسے ہونے کی وجہ سے وہ فطرتاً روایتی

شاعری کے حصار سے باہر نکلنا نہیں چاہتے تھے۔

محمد حسین آزاد کا مجموعۂ کلام نظم آزاد کسی غیر معمولی شاعرانہ بصیرت کا حامل نہیں ہے۔ گو اس میں نئی ادبی تحریک کے بہت سے خدوخال موجود ہیں جن سے اس کی علمی حیثیت متعین کی جاسکتی ہے۔ ان کے اکثر موضوعات شاعری کے اس دائرہ میں آتے ہیں، جنہیں اس عہد میں نیچرل شاعری کہا گیا۔ اس لفظ کے ساتھ فطرت سے لگاؤ۔ اصلیت اور افادیت کے متعدد پہلو وابستہ تھے۔ حالی کی اکثر منظومات، مسدس، قطعات ہر ایک پر اس تحریک کی چھاپ ہے، اور خود حالی نے اس کا اعتراف کیا ہے کہ وہ اس قسم کی نظم نگاری کی جانب اپنے قیام لاہور کے زمانہ میں انجمن پنجاب کی تحریک پر راغب ہوئے۔ فضا ایسی تھی کہ محض متوجہ ہونے کی بات تھی۔ ورنہ وہ سارے عوامل جن سے ذہن و شعور کی تشکیل ہوتی ہے، کشاں کشاں اس جانب لئے جا رہے تھے۔ غزل کا جادو اپنا کام کر رہا تھا، قدیم فنی تصورات اپنی جانب کھینچ رہے تھے، نئی دنیا میں پہنچ کر کامیاب اور سرخرو ہونے کا شوق الگ مہمیز کر رہا تھا اور نامعلوم انجام کا خوف الگ دامنگیر تھا۔ پھر بھی وقت کے تقاضوں سے منہ موڑنا ناممکن تھا۔ اس میں شک نہیں کہ ابتدائی کوششوں کی سطحیت اور افادیت کا محدود تصور اس شاعری پر بھی آمادہ کرتا تھا۔ جسے حالی کے الفاظ میں "اُبالی ہوئی کھچڑی" سے زیادہ بامزہ نہیں کہہ سکتے۔ تاہم جو حدیں ٹوٹی تھیں جو نئے موڑ نظر آئے تھے، جو نئی زندگی شکل پذیر ہوئی تھی، اس نے شاعری کے نئے پیکر تیار کئے۔ یہ انقلاب اس وقت بھی عہد آفریں تھا لیکن اس کے اثرات جو مستقبل میں پھیلے وہ اور زیادہ بنیادی تھے ایک دفعہ شاعری شعوری طور پر زندگی کے ساتھ چلی تو پھر بہت سی غلط راہوں پر بھٹکنے کے باوجود پلٹ پلٹ کر حقائق کے اظہار کی طرف آتی رہی، آزاد اور حالی کی نظمیں دیکھی جائیں تو اندازہ ہوگا کہ جہاں خیالات میں تغیرات ہوئے وہاں نظم کی ہیئت میں بہت سی تبدیلیاں نہیں ہوئیں بنے بنائے فارم کام میں لائے گئے اور ہوتا بھی یہی ہے۔ ہیئت میں جلد جلد تبدیلی نہیں ہوتی۔ اسلوب اور انداز، رموز اور علامات، احساس فن اور ذوق نظر میں تبدیلیاں ہو جاتی ہیں۔

آزاد اور حالی کے علاوہ ڈاکٹر نذیر احمد، مولانا ذکاء اللہ اور بعض دوسرے علماء بھی نظم نگاری کی طرف مائل ہوئے کیونکہ انہیں اس صنف کی افادیت کا احساس تھا، لیکن یہ لوگ محض ناظم تھے شاعر نہیں تھے۔ ان کی دلچسپی کے اصل مرکز کہیں اور تھے۔ مگر اسی عہد میں

اسمٰعیل میرٹھی، مولانا شبلی، اکبر الٰہ آبادی، سرور جہان آبادی، نادر کاکوروی اور پھر بہت کچھ دُور ہٹ کر پنڈت کیفی، چکبست، اقبال، شوق قدوائی، صفی لکھنوی، ظفر علی خاں وغیرہ نے نظم گوئی کا علم کچھ اس طرح بلند کیا کہ زندگی کے تقریباً تمام اہم پہلو شاعری میں جگہ پا گئے۔ ان شعرا نے نظم کسے رسمی اور غیر رسمی، روایتی اور انقلابی بہت سے کام لئے۔ بہت سے سوئے ہوئے احساس جاگے، دبے ہوئے جذبے ابھرے، دھندلے خیالات روشن ہوئے، محدود خیالات کی حدیں وسیع ہوئیں۔ موضوعات کے انتخاب کا نظریہ بدلا اور قدیم وجدید کی آمیزش سے تنوع پیدا ہوا۔ جسطرح بدلتے ہوئے ہندوستان میں قدیم وجدید کی آمیزش تھی، زندگی کا کوئی بالکل نیا تصور نہیں پیدا ہوا تھا، ماضی اور حال کے امتزاج سے، جاگیردارانہ تصورات اور صنعتی دَور کی لائی ہوئی قدروں کے میل سے زندگی نئی بن رہی تھی، اسی طرح ان شعرا کے یہاں ماضی کی مرثیہ خوانی کے ساتھ حال کا خیر مقدم اور مستقبل کی اُمید دونوں کا پتہ چلتا ہے۔ قومی تصورات ہی نہیں بین الاقوامی سوجھ بوجھ بھی پیدا ہو چکی تھی لیکن اندازِ نظر سیاسی کم، اخلاقی زیادہ تھا۔ انہیں خیالات کے سایہ میں روحانی رنگ بھی اپنی جگہ بنا رہا تھا۔ اُردو کی قدیم (اور اس سے زیادہ وسطی دور کی) شاعری نے بعض تاریخی اور تہذیبی میلانات کے زیرِ اثر مقامی اور ملکی خصوصیات کو نظر انداز کیا تھا۔ نئے شعرا کے یہاں برسات، چاندنی، دریاؤں، پہاڑوں، جانوروں، چڑیوں، رسموں اور خیالوں کا ذکر کثرت سے ملتا ہے۔ ان تذکروں میں قومی شعور کی کارفرمائی ہے۔ گو نظیر اکبر آبادی کی نظر کی معصومیت نہیں ہے۔ مشرق کی تصویر میں رنگ بھرنے کی خواہش ہے، والہانہ وابستگی نہیں ہے۔ مغربی ادبی تصورات ادب کے ہر شعبہ پر اثر انداز ہو رہے تھے۔ نظم بھی ان اسالیب کو اپنانے کی کوشش کر رہی تھی۔ لیکن ہیئت میں مخصوص تجربے نہیں ہو رہے تھے۔ نہ زبان کی اشاریت سے اپنا دامن بھرنے کی کوشش تھی نہ ہیئتی تجربوں سے۔ پہلی جنگ عظیم نے مشرق ومغرب کو ایک دوسرے سے قریب کر دیا تھا۔ تاریخی اعتبار سے اس کا یہ مطلب تھا۔ کہ قوم پرستی، آزادی، مساوات، ترقی، بین الاقوامی تعلقات کے تصورات اور مفاہیم بدل رہے تھے اور ہندوستان کے ذہن اور احساس پر ان کی پرچھائیاں پڑ رہی تھیں کیونکہ سیاسی اور معاشی غلامی کے احساس نے کچھ اپنی حالت سے غذا حاصل کی، کچھ بیرونی ممالک کے انقلابات سے سیکھا اور یہ پیچیدہ تاثر جنگِ عظیم کے بعد ادب کے مختلف شعبوں

میں پھوٹ نکلا۔

مجمل سے یہ چند اشارے ان تفصیلات کا بدل نہیں بن سکتے۔ جن میں مثالوں کی مدد سے موضوع اور ہیئت دونوں کے ارتقا کی وضاحت کی جاتی اور ان شعرا کے خیالات پیش کرکے ان کے فنی کمالات کی تنقید کی جاتی لیکن اس مضمون میں اس کی گنجائش نہیں ہے۔ پھر بھی ایک اہم پہلو کی طرف متوجہ کرنا ضروری ہے۔ جن شعرا کا ذکر ہوا ان میں سب اہم ہیں۔ لیکن ایک پایہ کے نہیں ہیں۔ ان کے شعور اور علم کے دائرے مختلف ہیں۔ ان کی منزلیں جدا جدا ہیں۔ اسی لئے ان کے احساسِ فن کے مدارج بھی یکساں نہیں بلکہ رسمی تصوّرات اخلاق و عقائد کے تقدس کا خاتمہ ہو جانے کی وجہ سے مسائل حیات کی طرف ان کے روّیے بھی مختلف ہیں۔ مثلاً اگر کچھ باتیں حالیؔ، شبلیؔ، اکبرؔ اور اقبالؔ میں مشترک ملیں گی۔ تو کچھ آزادؔ، اقبالؔ سرورؔ جہان آبادی اور شوقؔ قدوائی میں، کچھ میں شبلیؔ، ظفر علیخاںؔ اور صفیؔ لکھنوی ایک دوسرے کے قریب آجائیں گے تو کچھ میں چکبستؔ اور سرورؔ کا محدود قومی اندازِ نظر اقبالؔ کے تصورات سے بالکل مختلف نظر آئیگا، جس میں کوئی ان کا شریک نہیں۔ یہ سب کچھ اس لئے ممکن تھا کہ نظم کا دائرہ اظہارِ خیال کی لامحدود پہنائیاں رکھتا ہے اور بیسویں صدی میں "سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود" ہونے کے بجائے زندگی کے نت نئے بُت تراشنے اور انہیں پاش پاش کرنے کا کام بھی بڑی لذّت رکھتا ہے۔ اس وجہ سے اب اہم شعرا کو کلاسکی اور رومانی، سیاسی اور اخلاقی، قومی اور بین الاقوامی یا ایسے ہی دوسرے رجحانات کے ماتحت تقسیم کرسکتے ہیں یا کم سے کم ان تصورات کی روشنی میں ان کے کلام کا مطالعہ کرسکتے ہیں۔ ہمارے یہ شعرا اپنے فنی نظریات میں اتنے سخت گیر نہیں تھے کہ انہیں بالکل غیر مشترک خانوں میں تقسیم کیا جا سکے۔ پھر بھی طرزِ اظہار میں کسی قدر آزادی برتنے کی خواہش نئے فنی احساس کی غماز ہے۔ ہم اس بات کو تسلیم کرنے میں کتنا ہی ہچکچائیں لیکن خود فنی شعور اپنے عہد کی جمالیاتی نظریات کا پابند ہوتا ہے اور اظہار و ترسیل کے جو ذرائع دسترس میں ہوتے ہیں ان سے اثر قبول کرتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو سرورؔ، چکبستؔ اور اقبالؔ کا اسلوب حالیؔ اور آزادؔ کے اسلوب سے مختلف نہ معلوم ہوتا۔

اِس عہد میں موضوعات کے تنوع اور وسعت کے باوجود جو باتیں بالکل نمایاں ہو کر متوجہ کرتی ہیں وہ قومی اور سیاسی، وطنی اور ملکی زندگی سے متعلق ہیں۔ ان کا ذکر نئے شعور اور

نئے جذباتی پس منظر کے ساتھ آتا ہے۔ قوم اور وطن کا ذکر اخلاقی نہیں سیاسی اور فکری پہلو اختیار کر لیتا ہے۔ بیسویں صدی میں ان جذبات کے نشوونما پانے کے اسباب اس قدر روا منح ہیں کہ ان کے تجزیہ کی ضرورت نہیں۔ تاہم اتنا یاد رکھنا بھی ضروری ہے کہ سیاسی اور وطنی شعور نہ تو بنا بنایا ہے اور نہ فطری۔ شاعر کے یہاں اس کی تحریک اس کے طبقاتی روابط اور سماجی تعلقات ہی کی شکل میں ہو سکتی ہے اور جب ہم اس جذبہ کے اظہار میں اختلاف پائیں گے تو بڑی آسانی سے اس بات کو سمجھ سکیں گے کہ شاعروں کی مختلف سوجھ بوجھ کی بنا پر ان کی انفرادیت کس طرح نمایاں ہو جاتی ہے۔

آزادی کی خواہش، نئے اثرات، نئے وقوف اور تجدد کے ذوق نے خیالات کو نئی دنیاؤں میں آوارہ کیا۔ خوابوں اور خیالوں کی دنیا میں بے تکان اور بے روک ٹوک گلگشت کرنے کے سلسلہ میں بہت سی روایتی رکاوٹیں دور ہوئیں اور بہت سے نئے قلعے سر ہوئے اسی کو ہم رومانیت کہہ سکتے ہیں۔ مشکل ہی سے بیسویں صدی کا کوئی شاعر ہوگا جو رومانیت کے افسوں کا شکار نہ ہوا ہو اور جس نے اس کی پکار پر لبیک نہ کہا ہو۔ یوں رومانیت ہر موضوع کے انتخاب اور اظہار میں اپنی جھلک دکھاتی ہے کیونکہ وہ طرزِ فکر کا ایک جزو بھی بن جاتی ہے لیکن عام نگاہ پہلے پہل عشق و محبت کی جانب شاعر کے رویہ میں اس کی شکل پہچانتی ہے۔ پھر سماجی، سیاسی اور فکری رجحانات میں بھی اس کے عکس دیکھ لیتی ہے۔ جذبہ کا والہانہ پن، اور اندازِ بیان میں رس، رنگ، روپ کا میل جس نئے جہانِ شعری کی تخلیق کرتا ہے۔ وہ بہت گراں پایہ اور پائدار نہ سہی جاذب توجہ ضرور ہوتا ہے۔ اس سے شعلۂ جنوں بھڑکتا ہے۔ اور خون کی گردش تیز ہوتی ہے اور اس کی خوبصورت نمائندگی جوش، ساغر، حفیظ، اختر شیرانی، عظمت اللہ خاں روش، اختر انصاری، احسان دانش، فراق، جمیل مظہری کی بہت سی نظموں میں ہو جاتی ہے۔ یہاں عورت محبوبہ ہے، بے نقاب اور بے حجاب۔ اسکا ذکر بھی بے باک ہے۔ وہ حقیقت بھی ہے خیال بھی، ساتھی بھی ہے، دستِ شوق سے گریزاں بھی۔ یہاں آزادی ایک آدرش ہے۔ ماضی سنہرا جزیرہ اور مستقبل ایک خوبصورت خواب۔ پھر یہی شعرا زندگی کے ٹھوس اور سنگین حقائق کا ادراک کرتے ہیں۔ رومان اور حقیقت کی یہ آمیزش ہندوستان کے سماجی انتشار میں سمجھ میں آنے والی بات ہے کیونکہ یہ ایک نئے قومی سانچے میں ڈھلنے کیلئے بیتاب انسانیت کا عنفوانِ شباب ہے جو زندگی کے حسن سے

چھیڑ چھاڑ کر رہا ہے۔ ان شعرا پر زندگی کی حقیقت جتنی منکشف ہوتی گئی اسی قدر انکے رومانی انداز نظر میں نئے فکری عناصر شامل ہوتے گئے۔ اسلئے انہیں خالصتاً رومانی بھی نہیں کہا جاسکتا۔

اِس مختصر مضمون میں نہ تو تمام شعرا کا ذکر ممکن ہے، نہ ان کی خصوصیات پیش کی جاسکتی ہیں اور نہ یہ مقصد ہی ہے۔ محض اجمالی طور سے نظم کے ارتقا پر نظر رکھکر یہ واضح کرنا ہے کہ نظم گوئی کی وہ روائت جو غزل کی مقبولیت کے سامنے ماند پڑی ہوئی تھی، زندگی کے پیچیدہ تر ہو جانے کی وجہ سے ابھر کر اوپر آگئی اور کچھ دنوں کے لئے ایسا معلوم ہونے لگا کہ ہر دلعزیزی اور جاذبیت (اور شاید افادیت) کے اعتبار سے نظم نے غزل کو اسکی مسند سے اتار دیا ہے۔ زندگی کے مسائل کا احاطہ کرنے، اور طرز اظہار میں تجربے کرنے کی جو سہولت نظموں میں تھی وہ غزل میں نہیں تھی اور شاعری بھی جہدِ حیات میں حصہ لے کر اپنا تاریخی فرض ادا کرنا چاہتی تھی۔ جن شعرا کا ذکر ہوا ان کے علاوہ سیماب اکبرآبادی، تلوک چند محروم، مہاراج برشاد برق، سورج نرائن مہر، افسر میرٹھی، وقار انبالوی، الطاف مشہدی، اندرجیت شرما، مقبول حسین احمدپوری، اختر حیدرآبادی یحییٰ اعظمی، سہیل اعظمی اور درجنوں چھوٹے چھوٹے شعرا نے حسنِ فطرت، حسنِ انسانی اور حسنِ تخیل کے راگ چھیڑے، سیاسی جدوجہد کو زبان دی، اخلاقی اقدار کو موضوع بنایا، فرد اور جماعت کے منصب سے بحث کی اور عروضی پابندیوں کے اندر ہی اندر ہیئت کے تجربے کئے۔ ترکیب بند، ترجیع بند، سانیٹ گیت، مختصر اور طویل نظموں کا ایک انبار لگا دیا جس میں رطب و یابس دونوں ہیں۔ ان شعرا کے احساس و ادراک کے پیمانے مختلف ہیں اس لئے ان کے داخلی اور خارجی تجربے اپنی شدت، انفرادیت اور تفہیم کے لحاظ سے مختلف ہیں۔

اب تک جن نظم نگاروں کا ذکر ہوا ان میں معنوی وسعت کے لحاظ سے اقبالؔ، جوشؔ، فراقؔ، اختر شیرانی اور جمیل مظہری اور ہیئتی تجربوں کے لحاظ سے حفیظ جالندھری، عظمت اللہ خاں روشؔ، افسرؔ اور ساغرؔ کے علاوہ کوئی بھی حالیؔ اور آزادؔ کی روائت کو پروان چڑھانے میں غیر معمولی کامیابی حاصل نہیں کرسکا ہے۔ ان میں سے بعض شعرا اپنے وجود زمانی میں اس جدید نسل کے ہم دوش بھی ہیں جن سے وہ بعض حیثیتوں سے جدا ہو چکے ہیں۔

بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں قومی ذہن کرب، اضطراب اور امید کی نئی فضاؤں سے شناسا ہوا۔ قومی ضروریات اور بین الاقوامی اثرات کے ماتحت مادی زندگی اور فکر میں غیر معمولی تبدیلیاں ہوئیں۔ انجمنیں برہم بھی ہوئیں اور محفلیں سجائی بھی گئیں، چنگاریاں بجھیں بھی اور

راکھ کے نیچے دبے ہوئے شرر بھڑک کر شعلہ بھی بنے اور زندگی کی رنگا رنگی نے سوز و ساز اور رنگ و روپ کے وہ سامان فراہم کر دیئے جن سے مختلف قسم کا شعور رکھنے والے مختلف راہوں پر چل نکلے۔ آزادی کی تعبیریں مختلف شکلوں میں کی گئیں اور جدیدیت کے نام پر اشاریت ابہام، ہیئت اور اسلوب کے بہت سے تجربے ہوئے۔ یہ سب ایک ہی وقت میں اس لئے ممکن تھا کہ ہندوستان کے عدم متوازن سماج میں کئی روایتیں ایک ساتھ چل سکتی تھیں۔ اقتصادی بدحالی، معاشرتی ناانصافی، سیاسی انقلاب پسندی اور فکری انتشار کے بطن سے ترقی پسندی کی تحریک پیدا ہوئی جس نے زندگی اور ادب کے گوناگوں تعلقات کو قائم رکھنے، انہیں وسیع پیمانے پر آزمانے اور ان سے سیاست کی شیرازہ بندی میں کام لینے پر زور دیا۔ اس طرح نظم نگاری کو نئے پر پرواز ملے۔ نظم نگاری کی یہ تحریک زندگی اور فن کے ان اقدار کی تلاش تھی جو انفرادی اور اجتماعی توازن اور آسودگی کے ضامن ہوں۔ جدید شاعری اسی اجمال کی تفصیل ہے۔

بیرونی اثرات جنہیں ہندوستان کے سماجی انتشار میں جڑ پکڑنے کا موقع ملا ہم انہیں فکری اور فنی روایات میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ یہ روایات کسی حیثیت سے یکساں اور ہم رنگ نہیں بلکہ بعض حیثیتوں سے متضاد ہیں۔ مارکس اور فرائڈ ایک دوسرے سے بہت دور ہیں لیکن دونوں اردو نظم کی تاریخ ارتقا میں اپنا مقام رکھتے ہیں۔ فاشزم اور سوشلزم میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ لیکن یہاں دونوں کی آواز سنائی دیتی ہے۔ حقیقت پسندی اور تصوریت میں زبردست بعد ہے لیکن دونوں رجحانات یہاں پرورش پاتے رہتے ہیں۔ فنی ترسیل اور ہیئت پرستی میں بہت کم باتیں مشترک ہیں، لیکن ہمارے شعرا میں دونوں کے پجاری موجود ہیں۔ اشاریت کی تحریک اور حقیقت نگاری میں بہت اختلاف ہے۔ لیکن دونوں کو یہاں جگہ مل گئی ہے۔ یہ باتیں ہیں جو موجودہ نظم کے تجزیئے اور تنقید کو مشکل بناتی ہیں۔ ایک گروہ نے جنس اور اس کے اسرار و رموز کی شعوری یا غیر شعوری پردہ دری کو نظم گوئی کا موضوع بنایا۔ کچھ لوگوں نے ہیئت کے تجربوں ہی کو اصل شاعری قرار دیا اور روایتی اسالیب سے آزاد نظم تک سفر کرنے میں کامیابی اور ناکامی کے بہت سے راز ان پر منکشف ہوئے اس طرح نظم، مثنوی، قصیدہ، مرثیہ، ہجو وغیرہ کو بدل کر یا پسپا کر کے شاعری کا ایک بہت اہم شعبہ بن گئی جو اپنے دامن میں عشق و محبت، امن و جنگ، دلسوزی

اور انسان دوستی، اشتراکیت اور انفرادیت، عقیدہ پرستی اور لغویت کے ہزارہا پہلوؤں کو سمیٹے ہوئے ہے

فکر اور فن میں ایک اندرونی ربط ہوتا ہے۔ اس کی مثالیں اُردو شاعری میں بھی نظر آتی ہیں۔ مارکسزم کو مشعل راہ بنانے والوں کے یہاں عام طور سے حقیقت نگاری، خارجی اثرات کو قبول کرنا، سادگی اور صفائی، تجربہ کے لئے تجربہ سے گریز، مقصدیت، یقین، امید، سماجی احساس، آزادی اور انسان دوستی کی خواہش وغیرہ کا عکس ملے گا۔ فرائڈزم سے اثر قبول کرنے والوں کے یہاں انفرادیت، ہئیتی تجربے، ابہام، زندگی سے بے تعلق، عام سماجی تصورات سے گریز، بے یقینی، مایوسی وغیرہ کی پرچھائیاں نظر آئیں گی اگر مثال میں نام لینا ضروری ہو تو ہم جوش، فیض، مجاز، سردار جعفری۔ احمد ندیم قاسمی کے نام اول الذکر تصورات کے لئے اور ن، م راشد، میرا جی، الطاف گوہر، سلام مچھلی شہری اور مختار صدیقی کے نام دوسری قسم کے خیالات کیلئے پیش کر سکتے ہیں۔

اِس وقت جن شعرا کے ہاتھوں گلزار نظم کی آبیاری ہے ان کی تعداد بہت ہے۔ اپنے رجحانات اور شعور کے لحاظ سے انہیں مختلف گروہوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے لیکن ایک بات جو ان سب کے یہاں مشترک ہے وہ اس بات کا احساس ہے کہ نظم ایک فکری اور تعمیری نظام کا مطالبہ کرتی ہے۔ اس کی تکمیل میں خیال اور فن دونوں کا اشتراک ضروری ہے یہی وجہ ہے کہ ابہام اور ہیئت پرستی میں کمی ہوتی جارہی ہے اور ان شعرا کا حلقۂ اثر وسیع ہو رہا ہے۔ جنہوں نے خونِ جگر بھی صرف کیا ہے اور ریاضِ فن سے بھی آنکھیں نہیں چرائی ہیں۔ ایسے چند شعرا کے نام یہ ہیں جو اس وقت بھی نظم گوئی کو ایک تہذیبی مظہر سمجھتے ہیں اور ریاضت کی تکلیفیں جھیل کر اسے سربلند کرنے میں لگے ہوئے ہیں:۔ جوش، فراق، ساغر، ملا، جمیل، روش، عرش، آزاد، فیض، احمد ندیم قاسمی، جذبی، مخدوم، جاں نثار، اختر انصاری، شمیم کرمانی، تاباں، وامق، ظہیر کاشمیری، قتیل شفائی، مجروح، کیفی، پرویز شاہدی، سرور، نیاز حیدر، ساحر، سلیمان ادیب، نریش کمار، شور، راشد، الطاف گوہر اسلام، مختار صدیقی، اختر الایمان، خلیل الرحمٰن، مسعود حسین خاں، باقر حسین، حمایت علی شاعر، راہی، ابن انشا۔ شاذ تمکنت، وحید اختر، فکر، مخمور، نار تش وغیرہ۔ ان ناموں کی تعداد بڑھائی بھی جاسکتی ہے۔ اور محض چند رجحانات اور

میلانات کی نمائندگی کرنے والوں ہی کا ذکر کرنا ہو تو گھٹ بھی سکتی ہے لیکن اس جگہ تو صرف یہ واضح کرنا ہے کہ بہت بڑی تعداد میں شعرا نظم کی حدوں کو وسیع کرنے میں لگے ہوئے ہیں اور اگرچہ غزل کے احیاء سے نظم متاثر ہو رہی ہے پھر بھی یہ ظاہر ہے کہ ان دونوں اصناف کے الگ الگ منصب اور دائرے ہیں اور ادب کی وسیع دنیا میں دونوں کی جگہ ہے۔

اُردو نظم کے اس سفر میں جو تاریخی اور فنی منزلیں آئی ہیں ان کا مطالعہ ہندوستان کے اس ذہنی سفر کا مطالعہ ہوگا جس نے روایت اور بغاوت، عقل و نقل، انفرادیت اور اجتماعیت ہر حربہ کو آزمایا ہے اور ترسیل خیال کے سلسلہ میں اسلوب اور ہیئت کے مناسب اور نامناسب تجربے کئے ہیں۔ یہاں تک کہ خود روایتوں کے اندر روایتیں بنتی گئیں۔ اقبال نے غالب، حالی اور اکبر کے رنگ کو اس طرح جلا دی کہ وہ ان کا ہو گیا۔ جوش نے نظیر اکبر آبادی اقبال، ٹیگور اور انیس سے استفادہ کیا اور خود اپنا اسلوب پیدا کر لیا۔ جدید نسل نے انہیں دونوں کی رہنمائی میں اپنا راستہ تلاش کیا لیکن کون کہہ سکتا ہے کہ روش، اقبال کے خوشہ چیں ہیں یا مجاز اور جاں نثار اختر جوش کے آفریدہ ہیں۔ اقبال، فراق، جوش اور فیض کی ادبی آمریت نظر انداز کرنے کی چیز نہیں لیکن مختلف شعرا کے احساس فن اور سماجی شعور کو انہیں تک محدود کر دینا ایک ایسی سہل پسندی کا ارتکاب ہو گا جو بصیرت سے عاری ہے۔

اس حقیقت کا مطالعہ ایک اور شکل میں کیا جا سکتا ہے۔ انگریزی کے غیر معمولی رومانی شعرا ورڈس ورتھ، شیلی، کیٹس اور بائرن نے نہ صرف یورپ بلکہ دنیا کی شاعری پر اثر ڈالا۔ پھر ہر قوم اپنے شعور اور اپنے سماجی ادراک کے مطابق اس میں ترمیمیں کیں اور نئی جمالیاتی، نفسیاتی اور اشاراتی تحریکیں وجود میں آئیں۔ کچھ دن گزرنے پر سماجی اور سیاسی انقلاب ہوئے اور حقیقتوں نے نئی شکلیں اختیار کیں، خارجیت اور داخلیت کا تناسب بدلا، رومانی انقلابیت نے اشتراکی حقیقت نگاری کو جگہ دی۔ درمیان میں فرانسیسی اشاریت پسندوں کے فنی تصورات پھیلے اور ان تحریکات میں ملگئے۔ اس امتزاج نے نئے نئے شاعروں کو بعض پہلوؤں کی اہمیت کا منکر بنایا۔ بعض نے اپنے خیالوں کی بنیادیں کہیں اور تلاش کیں۔ اسطرح ایلیٹ، آڈن، لیوس، مایاکافسکی، پیلو نرودا اور پاؤنڈ نے اُس بساط پر اپنے مہرے جما دیئے۔ کہنے میں تو یہ باتیں چند سطروں میں کہہ دی گئی ہیں۔ لیکن جب

انکی تشریح کی جائے گی تو بیسویں صدی ایک کباڑی کی دوکان معلوم ہوگی جسمیں ہر طرح کے نئے پُرانے مال ہیں اور یہی نہیں بلکہ چالاک اور طباع گاہکوں نے نئے میں پُرانے اور پُرانے میں نئے کو جوڑ لگا کر بعض چیزوں پر اپنی پسند کی مہر لگادی ہے اور انہیں نیا مال بنا کر اپنے ایوانوں میں سجا دیا ہے۔ یہ سارے اثرات کسی نہ کسی شکل میں اُردو ادب نے بھی قبول کئے اور انہیں اپنی روایت شعری سے آمیز کرکے ہر لمحہ نئے سے نیا بنا لیا۔ اب اگر آپ موجودہ نظم کے مطالعہ میں ان تمام حقایق کو سامنے رکھیں تو اندازہ ہوگا کہ اس کے اندر غم اور نشاط، امید اور مایوسی شعور اور لاشعور، انفرادیت اور تنظیم، خواب اور حقیقت، خرد اور جنوں، جذبہ اور عقل کے بظاہر متضاد تصورات کیسے ایک ہوگئے ہیں اور اس عہد کی انفرادی اور اجتماعی ناآسودگی اپنے اظہار کیلئے کس طرح نئے نئے سانچے اور فارم تلاش کر رہی ہے۔

اِس وقت شاعری موضوعات کے انتخاب کا نام نہیں زندگی کے اظہار کا نام ہے۔ ذرا اپنے پردے میں وقت کی تصویر پیش کررہا ہے۔ وہ محض شاعر نہیں، مفکر بھی بننے کی کوشش کر رہا ہے اور یہیں ان کی دشواریاں اور ذمہ داریاں بڑھ رہی ہیں۔ مشکل یہ ہے اب محض بیانیہ شاعری پسند بھی نہیں کی جاتی۔ زبان اور انداز بیان کا جادو غزل کے کسی ایک شعر میں بھی چل جاتا ہے۔ لیکن پوری نظم محض لطفِ بیان کے سہارے مکمل نہیں کیجا سکتی۔ اِسلئے وہ نظم گو جو ان مشکلات کا احساس نہیں رکھتے اپنے خلوص کے باوجود ناکام رہ جاتے ہیں۔ ایک بات البتہ کسی حد تک یقینی ہوتی جا رہی ہے۔ ہیئت اور اسلوب کی غیر معمولی اہمیت کو تسلیم کرنیکے باوجود کوئی شاعر محض تجربے کیلئے تجربے نہیں کررہا ہے۔ اگر یہ بات ایک اصول بنگئی تو البتہ خطرہ ہوسکتا ہے کہ تجربے کرتے رہنا، جو کسی فن کی زندگی کی علامت ہے۔ بالکل ہی بند نہو جائے اور محض موجودہ اسالیب پر قناعت اس باغیانہ رُوح کو مردہ کردے جس کے سہارے فن نئی دنیاؤں سے شناسائی حاصل کرتا ہے۔ اس کیلئے نہ صرف اپنی شاعرانہ روایات کا تنقیدی شعور ضروری ہے بلکہ عالمی ادب میں جو تحریکیں چل رہی ہیں ان سے واقف ہونا بھی لازمی ہے۔ اسالیب موضوعات کی طرح جلد جلد نہیں بدل سکتے لیکن موضوع کیساتھ پُرخلوص وابستگی اسلوب میں نیاپن ضرور پیدا کرتی ہے اور موضوع کی پوری گرفت نظم میں تعمیرِ حسن کی ضامن ہوجاتی ہے۔

ترقی پسند تحریک

ترقی پسند تحریک کے دو حصے ہیں۔ ایک طرف تو وہ نظریئے ہیں جن کی اشاعت ترقی پسند مصنفین کرتے ہیں اور دوسری جانب وہ ادب ہے جو ان اصول کے ماتحت لکھا جاتا ہے، یہ ادب تشفی بخش نہیں۔ اس ناکامیابی کے دو سبب ہیں۔ جن اصول پر ترقی پسند ادب کی بنیاد ہے وہ غلط ہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ عموماً ترقی پسند ادب میں ادبی محاسن عنقا ہیں۔ یہ ادب ادب نہیں بلکہ کوئی اور چیز ہے۔ بعض "ترقی پسند مصنفین" کو اس کمی کا احساس ہے، لیکن وہ اس کمی کو دور نہیں کر سکتے ہیں۔ ترقی پسند ادب کی مفصل تنقید کا یہ موقع نہیں پھر بھی کچھ باتوں کا کہنا ضروری ہے اور یہ باتیں ترقی پسند مصنفین یا ان کے ہمدردوں کی زبانی بیان کی جاتی ہیں۔

پنڈت جواہرلال نہرو فرماتے ہیں :۔

"ایک بات سے میں جھجکتا ہوں وہ یہ کہ ایسا ادب لکھتے وقت اکثر لوگ خاص خاص فقرے، خاص خاص نعرے دُہرانے لگتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ اس طرح انہوں نے ایک زبردست تیاپانچہ رکھ دیا۔ لیکن معقول لکھنے والے کے لئے یہ زیبا نہیں اور نہ اس میں آرٹ ہے۔ اور نہ کوئی خاص بات، اور نہ کوئی خاص پیغام۔ ایسی چیزوں کی جگہ سیاست میں ہے۔"

یہ بات یہ ہے کہ ترقی پسند ادب کی خیالی دنیا تنگ و محدود ہے۔ وہ تنقید ہو یا تخلیقی ادب، ہر جگہ خاص خاص فقرے، خاص خاص نعرے، خاص خاص خیالات دہرائے جاتے ہیں اور یہ فقرے، یہ نعرے اور یہ خیالات بھی مغرب سے مستعار لئے گئے ہیں۔ ان میں کوئی انفرادی خصوصیت نہیں، مستعار خیالات کی تکرار، مستعار خیالات کو نظم یا افسانے کے قالب میں ڈھال کر ترقی پسند لکھنے والے یہ سمجھنے لگتے ہیں کہ انہوں نے کوئی زبردست ادبی خدمت انجام دی ہے یا کوئی عظیم الشان ادبی کارنامہ پیش کیا ہے۔

ہم اپنے بازوؤں کا زور دُنیا کو دکھا دیں گے ✤ غریبی کو مٹا دیں گے، غریبی کو مٹا دیں گے
ہوس کے آسماں بر دوش محلوں کو ہلا دیں گے
درِ انسانیت پر ظالموں کے سر جھکا دیں گے ✤ غریبی کو مٹا دینگے، غریبی کو مٹا دیں گے

یہ عزم تعریف کی بات ہے لیکن اسے شاعری نہیں کہہ سکتے۔ اسے شاعری سمجھنا فہم پر دانستہ ظلم کرنا ہے۔ ایسی چیزوں کی جگہ صرف سیاست میں ہے۔ "معقول لکھنے والے کے لئے یہ زیبا نہیں کہ وہ کسی سیاسی لیڈر کی طرح گرجنے لگے۔ "غریبی کو مٹا دیں گے، غریبی کو مٹا دیں گے" اس میں نہ آرٹ ہے اور نہ کوئی خاص بات، نہ کوئی خاص پیغام۔ ترقی پسند ادب کا زیادہ سے زیادہ حصہ اسی قسم کا ہے۔ اس میں چند اشتراکی خیالات کی تکرار ہے اور بس۔ ادب ادب باقی نہیں رہتا پروپیگنڈا بن جاتا ہے۔

احمد علی صاحب کہتے ہیں:۔

"ادب جان بوجھ کر پروپیگنڈا نہیں کرتا۔ کم از کم اچھے ادب کو جان بوجھ کر پروپیگنڈا نہیں کرنا چاہیئے ...... میں اس کو ادب ماننے کے لئے تیار نہیں ہوں جو ایک سیاسی لیڈر کی طرح کھڑا ہو کر دیوانہ وار چیخے کہ لوگو تم ننگے ہو، تم پر ظلم ہو رہے ہیں۔ اس لئے تم انقلاب کرو۔ میں مصنف ہوں، میں سوسائٹی کی نبض دیکھتا ہوں ...... لیکن میں ایک اناڑی طبیب کی طرح جو سڑک کے کنارے کھڑا ہو کر ایک ہی دوا سے سب مرضوں کا علاج کر دیتا ہے، پروپیگنڈا کی گولی اس کو دینے کے لئے تیار نہیں۔ میں ایک ادیب کی حیثیت سے اس نیم حکیم کی طرح نہیں ہوں جو مریض کے پلنگ پر روٹی دیکھ کر یہ کہہ دیتا ہے کہ تم نے روٹی کھائی ہے یا جو یہ محسوس کر کے کہ مریض کے جسم میں لوہے کی کمی ہے مریض سے کہہ دیتا ہے کہ "میاں لوہا کھا لو، اچھے ہو جاؤ گے"۔ میں حقیقت نگاری کو نہیں بھولتا۔ لیکن بیوقوفی کی حرکت کرنے کو غیر ادیبانہ تصور کرتا ہوں"۔

سیاست اور ادب الگ الگ چیزیں ہیں، ادب محض ایک آلہ نہیں جس سے سیاسی ترقی میں مدد لی جائے۔ ترقی پسند مصنفین کے سامنے ایک سیاسی منزل ہے اور وہ ادب کو بھی اور ذرائع کی طرح اسی سیاسی منزل تک پہنچنے کا ایک ذریعہ سمجھتے ہیں جس طرح وہ سیاسی مجلسوں میں "انقلاب زندہ باد" کے نعرے لگاتے ہیں، اسی طرح زبان قلم سے بھی اسی قسم کے نعرے بلند کرتے ہیں۔ ان نعروں میں نہ کچھ انفرادی رنگ آمیزی ہوتی ہے اور نہ ادبی۔ اگر کچھ ہے تو دماغی

اور جذباتی "بوکھلاہٹ" ہے اور جہاں دماغی اور جذباتی بوکھلاہٹ ہو وہاں ادب کا گذر ہو تو کیسے؟ پھر "ایک اناڑی طبیب" کی طرح ایک ہی دوا سے سب مرضوں کا علاج ہوتا ہے۔ جہاں کوئی مرحلہ درپیش ہوا، جہاں کوئی مسئلہ حل کرنا ہوا پھر فوراً اشتراکیت کی گولی نکالی گئی۔ یہ مرحلہ یا مسئلہ معاشرتی ہو یا اقتصادی، سیاسی ہو یا ادبی، آسان ہو یا مشکل، سیدھا سادہ ہو یا پیچیدہ، سب کا حل صرف ایک ہے۔ اشتراکیت ہر مرض کی دوا درود شریف۔ ترقی پسند مصنفین اور اس اناڑی طبیب میں فرق یہ ہے کہ وہ اپنی گولیاں خود بناتا ہے اور یہ دوسروں سے مستعار لیتے ہیں۔ یہ نیم حکیم ہیں اور نیم حکیم ہمیشہ خطرۂ جان ہوتا ہے۔ مختصر یہ ہے کہ یہ ادب سے غلط حرف لیتے ہیں، اس لئے وہ ادیب باقی نہیں رہتے۔ ان کی تحریروں میں اشتراکی عنصر ادبی عنصر پر غالب ہوتا ہے۔

ترقی پسند مصنفین کو غور و فکر کی ضرورت نہیں۔ خیالات ماخوذ ہیں۔ وہ دماغ سے صحیح مصرف نہیں لیتے ہیں اور مستعار خیالات کی صحت و عدم صحت کے متعلق کبھی نہیں سوچتے ہیں۔ غور و فکر ان کے بس کی بات نہیں اور غور و فکر کے بغیر کامیاب ادب ممکن نہیں۔ ان سے یہ بھی نہیں ہوتا کہ بنے بنائے خیالات کو اچھی طرح بیان کریں۔ تصورات میں جدت نہ سہی کم از کم طرز ادا میں حسن تکمیل اور انفرادی رنگ آمیزی تو ہو۔ لیکن ترقی پسند ادب میں طرز ادا بھی ناقص ہے۔ عبدالحق صاحب کہتے ہیں:۔

"مجھے معاف فرمائیے گا۔ میں دیکھتا ہوں کہ اکثر ترقی پسند نوجوان اپنے خیالات کو صحیح طور پر ادا کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ جو دل میں ہے وہ بیان میں نہیں آتا۔ ممکن ہے کہ وہ یہ جواب دیں کہ ہمارے خیالات اس قدر اعلیٰ ہیں کہ عام فہم سے بالاتر ہیں۔ میں اسے تسلیم نہیں کرتا اور غالباً کوئی بھی اسے تسلیم نہیں کرے گا۔ زبان آلہ ہے خیال کے ادا کرنے کا۔ اگر کسی کاریگر کا اوزار بھدّا ہے تو اس کا کام بھی بھدّا ہوگا۔ یہ کہنا صحیح نہیں کہ ہماری زبان میں ہمارے خیالات نہیں سما سکتے۔ کوئی زبان ایسی نہیں جس میں خیال ادا کرنے کی صلاحیت نہ ہو، بشرطیکہ کسی میں ادا کرنے کی بھی ہو.....
..... ظاہر ہے کہ ہر ادیب اپنی زبان کے صرف و نحو اور لغت سے واقف ہوتا ہے لیکن اس میں سب سے بڑی چیز لفظ کا صحیح استعمال ہے۔ اسے معمولی بات نہیں سمجھنا چاہیئے۔ لکھنے والوں میں کم ایسے ہیں جو الفاظ کے صحیح استعمال سے واقف ہیں۔

لفظ ایک بڑی قوت ہے اور اس کا برمحل استعمال خیال میں قوت پیدا کرتا ہے۔ جو
اس گر سے واقف نہیں اور لفظ کے صحیح اور برمحل استعمال کو نہیں جانتا اس کا بیان
اکثر ناقص، ادھورا اور بے جان ہوتا ہے۔"

"ترقی پسند مصنفین" خیالات کو۔ اور یہ خیالات اپنے نہیں مانگے ہوئے ہیں۔ بہت اہم سمجھتے ہیں اور الفاظ سے بے اعتنائی برتتے ہیں۔ وہ یہ نہیں جانتے کہ "اگر کسی کاریگر کا اوزار بھدا ہے تو اس کا کام بھی بھدا ہوگا۔ وہ لفظوں کے چناؤ میں غور و فکر سے کام نہیں لیتے ہیں، بغیر سمجھے بوجھے لفظوں کو کام میں لاتے ہیں۔ کسی بات کو اچھے لفظوں میں کہنا ضروری نہیں سمجھتے الفاظ اور خیالات کے ناگزیر ربط سے بھی بے گانہ نظر آتے ہیں۔ وہ یہ نہیں جانتے اور نہ جاننے کی کوشش کرتے ہیں کہ جو لفظوں سے بے اعتنائی برتتا ہے وہ صاف بلند اور گہرے خیالات کو بھی نہیں پا سکتا۔ وہ لفظوں کے چناؤ میں ذہنی کاہلی اور جلد بازی کے مرتکب ہوتے ہیں اور خیالات بھی بے سوچے سمجھے اخذ کر لیتے ہیں۔ اسی لئے وہ ادیب نہیں بن پاتے۔ وہ انفرادی اسلوب بھی نہیں رکھتے، خیالات کی یکسانی، اسلوب کی یکسانی کا سبب ہوتی ہے۔ اسی لئے ان کی انشاء بے رنگ، خشک اور بے مزہ ہوتی ہے۔ دوہری یکسانی کی وجہ سے طبیعت منغض ہو جاتی ہے۔ بات یہ ہے کہ یہ مصنفین کوئی مخصوص شخصیت نہیں رکھتے۔ پھر انفرادی طرز ادا آئے تو کیسے؟

اپنا موضوع ترقی پسند ادب نہیں، اس لئے مزید تفصیل کی ضرورت نہیں۔ بحث ان نظریوں سے ہے جن کے زیر اثر یہ ادب لکھا جاتا ہے۔ یہ نظریے مارکس اور اس کے متبعین سے لئے گئے ہیں لیکن ترقی پسند مصنفین انہیں اس شد و مد سے بیان کرتے ہیں گویا انہوں نے یہ خیالات خود سوچ کر پیدا کئے ہیں۔ وہ ان خیالات کی جانچ پرکھ بھی نہیں کرتے۔ وہ ان خیالات کو الہامی سمجھتے ہیں۔ ان کے دل میں کبھی یہ خیال بھی نہیں ہوتا کہ الگ تھلگ ہو کر ان نظریوں کی صحت یا عدم صحت کے متعلق کوئی ذاتی رائے قائم کریں۔ ہر ترقی پسند مصنف طوطے کی طرح ایک طرح کی باتیں، ایک طرح کی زبان میں دہراتا ہے۔ اسے احساس بھی نہیں ہوتا کہ اس قسم کی تکرار مہمل بھی ہے اور مضحکہ خیز بھی۔

"انجمن ترقی پسند مصنفین کے مقاصد میں سے ایک مقصد یہ ہے:۔
"آزادی رائے اور آزادی خیال کی حفاظت کی کوشش کرنا۔"

لیکن ان کی تحریروں سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ آزادیٔ خیال سے مبرا ہیں۔ ان کے خیالات آزاد نہیں پابند ہیں۔ وہ تنگ و تاریک زندانِ خیال میں اسیر ہیں۔ اور ہر شخص کو اسی زندان میں محبوس کرنا چاہتے ہیں یعنی آزادیٔ خیال کے ادعا کے باوجود کوئی ذاتی رائے نہیں رکھتے۔ وہ نہ تو آزادانہ غور و فکر کرتے ہیں اور نہ اس کی ضرورت سمجھتے ہیں اور نہ اس کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ وہ چند الفاظ، خیالات اور بندھے ٹکے فقروں کے نام میں گرفتار ہیں۔ "زندگی کی حقیقتیں"۔ "تاریخی واقعات"۔ "زندگی ایک نامیاتی اور جدلیاتی حقیقت ہے"۔ "ادب و زندگی کا تعلق"۔ "ادب زندگی کی تنقید ہے"۔ "انسان کی سب سے بڑی ضرورت روٹی ہے"۔ "تحقیق کی بنا تجربات پر ہے"۔ "حسن اور افادہ"۔ "سائنٹیفک نقطۂ نظر"۔ "ماحول"۔ "سماج"۔ اس قسم کی مثالوں کی فراوانی ہے۔ یہ مثالیں بلا تخصیص پیش کی گئی ہیں۔

اس قسم کے الفاظ اور فقرے ترقی پسند تنقید میں نقشِ سلیمان کا حکم رکھتے ہیں۔ جس لہجے میں یہ الفاظ اور فقرے دُہرائے جاتے ہیں اس سے بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ ان مصنفین نے ان فقروں کے معنی کو سمجھا ہے۔ یہ درست نہیں۔ اگر وہ ان موضوعات پر غور و فکر کرتے تو اس آسانی سے ان کے متعلق رطب اللسان نہ ہوتے۔

پہلے فقرہ کو لیجئے۔ زندگی کی حقیقتیں۔ ترقی پسند مصنفین ہمیشہ ان حقیقتوں کا حوالہ دیتے ہیں۔ اگر وہ وقتی طور پر مارکس اور اس کے متبعین سے استفادہ نہ کر کے اس فقرہ پر غور کریں تو ان کے سامنے ایک نا محدود دنیائے خیالات و تصورات ہو گی۔ زندگی کیا ہے؟ یہ کب اور کس طرح عالمِ وجود میں آئی، اس کی ماہیت کیا ہے؟ اس کی غرض و غایت کیا ہے؟ اس قسم کے بہتیرے سوالات دماغ میں پیدا ہو سکتے ہیں جن کا جواب ممکن نہیں۔ اسی طرح حقیقت کیا ہے؟ کیا ہم اسے اپنی قوتِ حاسہ سے پا سکتے ہیں؟ کیا تو اس محسہ کے علاوہ بھی حقیقت تک پہنچنے کا کوئی ذریعہ ہے؟ حقیقت؟ پھر ان دونوں کو ملا دیجئے: "زندگی کی حقیقتیں"۔ کیا کوئی ترقی پسند مصنف اپنے دل پر ہاتھ رکھکر کہہ سکتا ہے کہ یہ فقرہ بہت آسان ہے اور اس کی بس ایک تشریح ہو سکتی ہے۔ کیا کوئی ترقی پسند مصنف "ڈالسن کا پیٹال" پر ہاتھ رکھکر کہہ سکتا ہے کہ اس نے مغربی و مشرقی فلسفے کے سمندر میں شناوری کی ہے۔ سائنس کی بلند چوٹیوں تک پہنچنے کی کوشش کی ہے، نئے "سائنس" جیسے نفسیات، انتھروپولوجی، عمرانیات، سائیکو اینیلسس کے وسیع میدانوں میں تگ و دو کی ہے؟ اور کیا وہ یہ بھی کہہ سکتا

ہے۔ کہ اس نے مارکس کے نظریوں کو تنقیدی نظر سے دیکھا ہے؟

یہی حال دوسرے فقروں کا بھی ہے۔ وہ ایسے ایسے فقرے استعمال کرتے ہیں جن کی مختلف توضیحیں ہو سکتی ہیں، وہ ایسے ایسے خیالات کا اظہار کرتے ہیں جن پر بہت کچھ بحث کی گنجائش ہے۔ لیکن ان کی باتوں سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے خیال میں یہ فقرے اور یہ خیالات مثل آفتابِ روشن ہیں۔ ان فقروں کے معنی صاف ہیں اور ان خیالات کی صداقت میں شک و شبہہ کی گنجائش نہیں۔ یہ زاویہ نظر وہی شخص اختیار کر سکتا ہے جس نے ذاتی غور و فکر کو بے کار اور غیر متعلق سمجھ کر بنے بنائے فقرے، دوسروں کے خیالات اخذ کر لئے ہیں۔ جب کوئی ترقی پسند مصنف کبھی اپنے دماغ سے مصرف لینے کی کوشش کرتا ہے تو اسے ان مشکلوں کا احساس ہوتا ہے اور وہ کہہ اٹھتا ہے۔

"میں حقیقت کے بارے میں لکھتا ہوں لیکن میں یہ بھی جانتا ہوں کہ انسان حقیقت تک پہنچ ہی نہیں سکتا۔ کجا لکھنے کے ذریعہ سے۔ اسی لئے میں غور کرتا ہوں اور حقیقت کو ایک پنہاں طریقے سے سمجھنے کی کوشش کرتا ہوں۔"

اچھا ہوتا کہ ترقی پسند مصنفین غور و فکر کی عادت ڈالتے، اپنے موضوعات کی پیچیدگی اور مشکلوں کو سمجھتے اور آسانی اور جلد بازی کے ساتھ مشکل، گہرے، باریک اور پیچیدہ مسئلوں پر قلم نہ اٹھاتے!

ترقی پسند مصنفین نے مارکس سے اظہار سوال کا ایک خاص پیرایہ بھی اخذ کیا ہے وہ بظاہر ٹھنڈے دل سے، سیدھے سادھے طور پر اپنے منطقی خیالات کا منطقی اظہار کرتے ہیں، پڑھنے والوں کو آہستہ آہستہ بتدریج ایک خیال سے دوسرے خیال تک لیجاتے ہیں اور بظاہر ان خیالات میں ایسا ناگزیر ربط ہوتا ہے کہ پڑھنے والے کو چون و چرا کی گنجائش نہیں ہوتی۔ اور جب وہ نتائج اخذ کرتے ہیں تو وہ منطقی معلوم ہوتے ہیں لیکن اُن کے جملوں کو تنقیدی نظر سے دیکھنے سے معلوم ہوگا کہ ایک طرف تو ہر جملہ پر بحث کی گنجائش ہے اور دوسری جانب جو نتیجے وہ اخذ کرتے ہیں وہ منطقی نہیں ہوتے۔ مثلاً ان جملوں کو لیجئے۔

"تجربے اور مشاہدے سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ حسن اور افادہ کا باہمی تعلق بہت گہرا ہے اور دونوں کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا حسن کے لئے یہ لازمی ہے کہ وہ افادہ میں تبدیل ہو سکے اور وہی چیز زیادہ حسین ہے جو زیادہ

مفید بھی ہو۔ اگر کوئی چیز انسانی زندگی سے تعلق نہیں رکھتی تو اُس میں حُسن کا وجود
اور عدم برابر ہے۔"

اگر سطحی نظر سے دیکھا جائے تو جملے صحیح معلوم ہوں گے اور نتیجہ سے گریز ممکن نظر نہ آئے گی لیکن جسے بصیرت ہے وہ ان جملوں اور اس نتیجہ کو قبول نہیں کر سکتا ہے جو الفاظ مستعمل ہوئے ہیں وہ مزید تشریح کے محتاج ہیں اور منطق میں بھی نقص ہے۔ افادہ سے کس قسم کا افادہ مقصود ہے۔ مادی یا روحانی؟ افادی کا کیا معیار ہے؟ اگر حُسن اور افادہ میں باہمی گہرا تعلق ہے تو اس تعلق کی ماہیت کیا ہے؟ اس تعلق کے باوجود بھی حُسن کا افادہ میں تبدیل ہونا لازمی نہیں ثابت ہوتا۔ اگر یہ مان لیا جائے کہ حُسن کے لئے یہ لازمی ہے کہ وہ افادہ میں تبدیل ہو سکے تو بھی یہ نتیجہ مترشح نہیں ہوتا کہ وہی چیز زیادہ حسین ہے جو زیادہ مفید بھی ہو۔ آخری جملے کی منطق سے تو استعجاب ہوتا ہے۔ اگر کوئی چیز انسانی زندگی سے تعلق نہیں رکھتی یعنی اگر اس سے کوئی افادہ مقصود نہیں تو اس میں حُسن کا وجود کیسے ممکن ہو سکتا ہے؟ حُسن کے لئے تو یہ لازمی قرار دیا گیا ہے کہ وہ افادہ میں تبدیل ہو سکے لیکن اگر کوئی چیز انسانی زندگی سے تعلق نہیں رکھتی تو وہ افادہ میں تبدیل نہیں ہو سکتی۔ اس لئے اس میں حُسن کا وجود ممکن نہیں۔ لیکن اس جملے سے معلوم ہوتا ہے کہ غیر افادی چیزوں میں بھی حُسن کا وجود ممکن ہے۔ اس لئے یہ لازمی نہیں کہ حُسن افادہ میں تبدیل ہو سکے۔ پھر یہ بھی پتہ نہیں چلتا کہ کس کے تجربے کس کے مشاہدے سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ حُسن اور افادہ کا باہمی اور گہرا تعلق ہے۔ آسمان پر دھنک نکلتی ہے۔ حُسن کا نظارہ آنکھوں سے روح تک ہو جاتا ہے۔ اس میں کیا افادہ ہے؟ کوہ آتش فشاں پھٹتا ہے اور کھولتا ہوا لاوا آسمان کی خبر لاتا ہے۔ روح کانپتی ہے لیکن اس عظیم الشان نظارے سے متاثر بھی ہوتی ہے۔ اس میں کیا افادہ ہے؟ جنگل میں آگ لگ جاتی ہے، سرخ لپک شعلے اُٹھتے ہیں، دیکھنے میں بھی ایک حسن ہے لیکن کوئی افادہ نہیں۔ آرٹ کا وجود کب اور کس طرح ہوا اور اس سے انسان کی کون سی ضرورتیں پوری ہوتی ہیں۔ ان چیزوں سے سر دست بحث نہیں۔

یہ حقیقت تو ظاہر ہو گئی کہ ترقی پسند مصنفین کے خیالات منطقی طرزِ ادا کے باوجود بھی منطق سے مبرا ہوتے ہیں۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ جن مفروضوں پر وہ اپنی دلیل کی بنا رکھتے ہیں۔ ان کی صحت میں بہت کچھ بحث کی گنجائش ہوتی ہے۔ پھر ان مفروضوں سے نتائج وہ

اخذ کرتے ہیں وہ نتائج مستنبط نہیں ہوتے۔ لیکن سب سے اہم کمی یہ ہے کہ وہ مبہم اور غیر متعین الفاظ استعمال کرتے ہیں اور ان سے ناجائز مصرف لیتے ہیں جو الفاظ عام بول چال میں مستعمل ہوتے ہیں وہ عموماً مبہم ہوتے ہیں، ان کے معنی غیر متعین ہوتے ہیں۔ اور روزمرّہ کی بول چال میں اُن الفاظ کے مفہوم کی تعین کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ لیکن جب اہم گہرے اور مشکل امور بحث کی جاتی ہے تو الفاظ کے معانی کی تعین کی شدت سے ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ ترقی پسند مصنفین اس کی ضرورت نہیں سمجھتے۔ الفاظ کی اس مبہم اور غیر متعین فطرت سے ناجائز مصرف لیتے ہیں اور منطقی نمائش کے پردے میں غیر منطقی خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔

عبدالعلیم صاحب کہتے ہیں:۔

"سائنس کے اصول زندگی کے ہر شعبے پر حاوی ہوتے جاتے ہیں۔ ہر میدان میں کام کرنے والے ان اصولوں کو مانتے ہیں، اور ہر نئے کام کرنے والے کو سب سے پہلے ان کی تعلیم دی جاتی ہے۔ اس لئے اگر ادبی تنقید ایک جُداگانہ اور قابل توجہ علم ہے تو اس کو بھی علمی طریقہ تحقیق کا پابند ہونا چاہیئے۔"

یہ صحیح ہے کہ تنقید محض گپ، ذاتی رائے کا نام نہیں۔ یہ بھی ایک فن ہے۔ ایک اہم فن ہے اور دوسرے فنون کی طرح اس کے بھی اصول اور مقاصد ہیں۔ اس حقیقت پر زور دینا ہر نقاد کا فرض ہے اور ترقی پسند نقاد اس پر بجا زور دیتے ہیں۔ یہ بھی درست ہے، کہ تنقید خلا میں سانس نہیں لیتا اور نہ لے سکتا ہے۔ اس کا تعلق دوسرے علوم سے گہرا ہے سائنس نے جو معلومات میں اضافہ کیا ہے اس سے نقاد کے لئے واقفیت ضروری ہے لیکن یہاں بھی ترقی پسند نقاد اپنی کم نظری کی وجہ سے لغزش کرتے ہیں۔ تنقید دوسرے علوم و فنون سے مصرف لیتی ہے۔ لیکن یہ بجائے خود ایک فن اور دوسرا فن یا علم اس کا بدل نہیں ہو سکتا۔ مثلاً تنقید میں تاریخ کا پہلو نمایاں ہو سکتا ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ ہم تنقید کو تاریخ بنا دیں یا موقع و محل کا خیال فراموش کر کے غیر متعلق امور و مسائل کو تنقید میں داخل کرنے لگیں۔ ترقی پسند نقاد اس قسم کی غلطیوں کے مرتکب ہوتے ہیں۔ وہ اشتراکی خیالات، اشتراکی نظریوں کو ہر جگہ داخل کرتے ہیں۔ جو کچھ وہ لکھتے ہیں اسمیں اشتراکی رنگ کی آمیزش ہوتی ہے۔ اسی طرح وہ سائنس کے اصول، سائنٹفک نقطۂ نظر وغیرہ کا

برابر استعمال کرتے ہیں لیکن انہیں ان چیزوں سے کافی واقفیت ہے۔ وہ سیاسیات اور معاشیات سے واقف ہوں تو ہوں لیکن دوسرے علوم و فنون سے شاذ و نادر ہی واقفیت رکھتے ہیں۔ مثلاً تاریخ انیتھروپالوجی، نفسیات، علم اللسان، فنون لطیفہ اور خصوصاً دنیا کے ادب سے ان کی واقفیت برائے نام ہے اور یہ واقفیت بھی عموماً سُنی سنائی باتوں پر مبنی ہے۔

ترقی پسند تنقید کی ابتدا عموماً اس جملہ سے ہوتی ہے:۔

"زمانہ ایک متحرک قوت ہے جو آگے بڑھتی رہتی ہے اور زندگی ایک نامیاتی حقیقت ہے جو بدلتی رہتی ہے۔"

اور اس حقیقت سے وہ ادب کے متعلق غلط نتائج اخذ کرتے ہیں اور اس حقیقت کی آڑ میں اپنے کارناموں کو اعتراض کی زد سے بچانا چاہتے ہیں:۔

"پھر جب زندگی ایک ایسی قوت اور حقیقت ہے جو متحرک اور مائل بہ ترقی ہے تو ہر چیز وہ جس کا تعلق زندگی سے ہے، جس پر زندگی کا اطلاق ہو سکتا ہے حرکت و تغیر و انقلاب و ترقی کے لئے مجبور ہے...... اور ادب کو بھی زندگی ہی سے تعلق اور وہ بھی زندگی ہی کی ایک حرکت ہے۔"

یہ ہمیں سائنس نے بتایا کہ کائنات جامد نہیں متحرک ہے۔ ہر ہر ذرہ حرکت میں ہے۔ کوئی شے اپنی جگہ پر قائم نہیں رہتی ہے۔ اس میں ہر لمحہ کچھ نہ کچھ تغیر ہوتا رہتا ہے۔ اس لئے انسان کا ماحول۔ وہ انسانی ہو یا غیر انسانی۔ مختلف زمانوں بلکہ مختلف لمحوں میں مختلف ہوتا ہے۔ ادب نام ہے انسان کے خیالات و جذبات کے اظہار کا لیکن جسطرح کائنات کا ہر ذرّہ حرکت میں ہے اسی طرح انسان کے خیالات و جذبات بھی جامد نہیں سیال ہیں۔ وہ بھی بدلتے رہتے ہیں اور کسی دو لمحے میں کسی ایک شخص کے جذبات یکساں نہیں رہتے۔ لیکن الفاظ جامد ہیں سیال نہیں۔ اسی لئے کسی صنف ادب میں۔ وہ نظم ہو یا افسانہ، غزل ہو یا ڈرامہ، انسانی تجربات کا انجماد ہوتا ہے۔ ادب ہی میں نہیں، ہر فن لطیفہ میں انسانی تجربات و تصورات کا انجماد ہوتا ہے۔ ہمارے تجربات و تصورات بدلتے رہتے ہیں۔ لیکن آرٹ کبھی نہیں بدلتا۔ ترقی پسند نقاد اس حقیقت سے بے خبر ہیں۔

ادب دو چیزوں کے اتحاد کا نام ہے۔ انسانی تجربات اور حسن صورت خیالات و جذبات

بدلتے رہتے ہیں۔ اس لئے مختلف زمانوں میں خیالات وجذبات مختلف ہوتے ہیں۔ لیکن حسن صورت یعنی ان خیالات وجذبات کے صنعت کارانہ اظہار میں تغیر ممکن نہیں۔ ترقی پسند نقاد مختلف علوم سے سطحی واقفیت بہم پہنچاتے ہیں۔ لیکن وہ ادب کا عمیق مطالعہ نہیں کرتے ہیں۔ اس کی ماہیت، اس کے مقاصد، اس کی نئی خصوصیتوں سے کامل شناسائی حاصل نہیں کرتے، وہ ادب کا ادیب کی حیثیت سے نہیں تماشائی کی حیثیت سے مطالعہ کرتے ہیں۔ کہہ سکتے ہیں وہ بحر ادب میں شناوری نہیں کرتے الٹے ٹھٹک دور دور سے ادب کا نظارہ کرتے ہیں اور دوسرے تماشائیوں کے خیالی نظریوں سے معرف رہتے ہیں۔

ابھی تک میں نے ترقی پسند تنقید کے چند عام نقائص کا ذکر کیا ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ مختلف نظریئے جو اس تنقید میں ملتے ہیں وہ کہاں تک صحت پر مبنی ہیں۔ ہر نظریئے کا جائزہ ممکن نہیں۔ میں چند اہم بنیادی مفروضوں کو چن کر ان پر کچھ روشنی ڈالنے کی کوشش کروں گا۔ کہتے ہیں انسان کی سب سے بڑی ضرورت روٹی ہے۔ یہی جذبہ اشتراکیت کا سنگ بنیاد ہے۔ اشتراکیت اپنا موضوع نہیں۔ مجھے تو ان اشتراکی خیالات سے بحث ہے جو ادب سے تعلق رکھتے ہیں۔ اگر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ "ہماری پہلی ضرورت یہ ہے کہ دنیا کی کثیر آبادی کو پیٹ بھر کر کھانا ملے کوئی ننگا نہ رہے، کوئی ان پڑھ نہ رہے، سب کو یکساں فراغت اور مادی سکون میسر ہو اور سب کو زندگی اور تہذیب کے یکساں موقع ملے" اگر یہ بات تسلیم کر لی جائے تو بھی اس سے ادب پر روشنی نہیں پڑتی ہے۔ اور اگر کسی کا یہی نصب العین اور یہی لائحہ عمل ہے تو وہ اشتراکی ہو سکتا ہے لیکن اس سے اس کا ادیب ہونا ثابت نہیں ہو سکتا ہے۔

"انسان کی سب سے بڑی ضرورت روٹی ہے" اسی طرح جانوروں کی سب سے بڑی ضرورت غذا ہے۔ لیکن جانور اپنی غذا پا لینے کے بعد بھی انسانی کارناموں پر دسترس نہیں رکھتے۔ اگر ایسا نظام قائم کیا جائے جس میں ہر حیوان کو بہ آسانی کافی غذا مل جایا کرے تو بھی وہ انسان کی برابری نہیں کر سکتا ہے۔ جو چیز انسان کو اشرف المخلوقات بناتی ہے وہ جسم اور جسمانی ضرورتیں نہیں بلکہ انسانی دماغ ہے۔ اگر انسان نے ارتقائی منزلیں نہ طے کی ہوتیں، یعنی اگر زندگی کی قوتوں نے انسانی دماغ کی تخلیق نہ کی ہوتی تو پھر انسان اور حیوان میں کوئی فرق نہ ہوتا۔ یہ مانا کہ اگر جسم کو غذا نہ ملے تو دماغ زندہ نہیں رہ سکتا۔ لیکن غذا کی فراوانی ہو اور دماغ نہ ہو تو پھر انسان اپنی انسانیت کھو بیٹھے گا۔ اس لئے سب سے اہم چیز دماغ ہے۔

یہی چیز ہے جو انسان کو حیوان سے ممیز کرتی ہے اور انسان کو انسان بناتی ہے۔ انسان اسی وقت تک انسان شمار کیا جاسکتا ہے جس وقت تک وہ دماغی ضرورتوں کی تشفی کے سامان بہم پہنچائے اور دماغی طاقتوں کو ترقی دے۔ ادب دماغی قوتوں کی پیداوار ہے۔ اس کا مقصد ہماری ضرورتوں کی تسکین ہے اور ہماری دماغی طاقتوں کی ترقی ہے۔

ادب کا براہ راست یا بالواسطہ یہ کام نہیں کہ یہ "دنیا کی کثیر سے کثیر انسانی آبادی کو پیٹ بھر کر کھانا ملنے میں مدد کرے۔ اس کام کے لئے انسان کے پاس دوسرے ذرائع موجود ہیں اور وہ ان ذریعوں سے مصرف لیتا اور لے سکتا ہے۔ ادب اور سیاسیات ومعاشیات کے میدان متحد نہیں۔ خدا نے ہمیں کان سننے اور آنکھیں دیکھنے کے لئے دی ہیں۔ ہم کان سے دیکھنے اور آنکھوں سے سننے کا مصرف نہیں لیتے ہیں۔ ہمارا شکم غذا تحلیل کرکے دماغ کے لئے طاقت بہم پہنچاتا ہے جس کے بغیر دماغ زندہ نہیں رہ سکتا۔ لیکن شکم سے دماغ کا مصرف نہیں لیا جاسکتا۔ اور دماغ شکم سے زیادہ اہم اور زیادہ قیمتی ہے۔ ادب کا تعلق دماغ سے ہے شکم سے نہیں۔ ادب اعلیٰ ترین دماغی تحریکات کا نتیجہ ہے اور یہ دوسرے نتیجوں سے بالاتر ہے لیکن دماغی کاوشوں کا ادب ہی ایک نتیجہ نہیں شکم پروری کا سامان دماغ اپنی دوسری تحریکات کے ذریعہ سے کر سکتا اور کرتا ہے۔ ادب بھی شکم پروری کا مصرف لینا زبردستی ہے۔ زبردستی ہی نہیں حماقت بھی ہے، تلوار سے زمین کھودنے کا مصرف نہیں لیا جاتا اس کام کے لئے بیلچہ موزوں ہے۔ پھولوں سے میز کرسی بنانے کا مصرف نہیں لیا جاسکتا۔ اس کام کے لئے ساگوان، شیشم وغیرہ جیسی لکڑیاں فطرت نے مہیا کی ہیں۔

انسان کی سب سے بڑی ضرورت روٹی نہیں۔ انسان کی سب سے بڑی اہم قیمتی ضرورت دماغی خواہشات کی تسکین اور دماغی قوتوں کی ترقی ہے۔ یہ حقیقت آشکارا ہو گئی تو، شعرا کی خیالات کی۔ وہ خیالات جو ادب سے متعلق ہیں۔ جڑیں کھوکھلی نظر آئیں گی۔ ان کی جمالیات کی بنیاد اس مفروضہ پر ہے۔ کلچر، تہذیب، ادب کے متعلق جو خیالات وہ ظاہر کرتے ہیں وہ اسی مفروضہ پر مبنی ہے :-

"ہم سمجھتے ہیں کہ وہ اقدار بنیادی اور اہم ہیں جن کے حصول پر دوسری بہت سی اقدار کے حصول کا انحصار ہے۔ مثلاً ہم پیٹ بھرنے کو ایک خاص طرز کا کوٹ پہننے سے زیادہ ضروری خیال کرتے ہیں اس لئے کہ اگر پیٹ میں روٹی نہ ہو تو ہم بڑھیا سے

بڑھیا کوٹ پہن کر بھی زندگی کا حظ نہیں اٹھا سکیں گے ..... بنیادی اور اہم اقدار وہ انداز نظر ہیں جو بنیادی اور اہم خواہشات کو تسکین دیتے ہیں اور بنیادی اور اہم خواہشات وہ ہیں جن کی تسکین سے اور خواہشات کی تسکین وابستہ ہے۔

بھوک کی تسکین ضروری ہے اگر اس کی تسکین ممکن نہ ہو تو پھر زندگی قائم نہیں رہ سکتی۔ بھوک سب سے زیادہ اور پُر زور طاقت ہے جو انسان پر تازیانۂ عمل کا کام کرتی ہے۔ اس کے بعد ترغیب جنسی کا درجہ ہے۔ بھوک اور ترغیب جنسی کی طاقت مسلّم اور متفق علیہ ہے۔ لیکن بھوک اور ترغیب جنسی حیوانوں میں بھی کار فرما ہیں۔ اگر انسانی دنیا میں یہ دونوں قوتیں کار فرما ہیں تو ان کے وجود کی وجہ سے انسانی دنیا کو حیوانی دُنیا پر کوئی فوقیت حاصل نہیں ہوتی۔ یہ دونوں قوتیں زندگی کی بقا اور اس کے تسلسل کا ذریعہ ہیں انسانی دنیا میں ان کا ہی کرشمہ ہے کہ ان کی وجہ سے انسانی نسل زندہ اور مسلسل قائم ہے۔ اگر بھوک اور ترغیب جنسی کے ذرائع مسدود ہو جائیں تو انسان اور حیوان دونوں صفحۂ ہستی سے حرف غلط کی طرح مٹ جائیں گے۔

اگر زندگی کو صرف اپنی بقا کی فکر ہوتی تو غالباً بھوک اور ترغیب جنسی کے علاوہ اور کسی قسم کی خواہشیں اور ضرورتیں عالم وجود میں نہ آتیں اور دماغ انسانی بھی پردۂ عدم میں مخفی رہتا۔ لیکن زندگی نے قصداً یا اتفاقی طور پر دماغ کی تخلیق کی اور غالباً کسی کو بھی اس سے انکار نہ ہوگا کہ دماغ ہی زندگی کا سب سے اہم کارنامہ ہے۔ اور دماغی ضرورتوں کی تسکین اور دماغی قوتوں کی ترقی سب سے زیادہ اہم ہے۔

جب دماغ زندگی کا سب سے اہم کارنامہ ٹھہرا یا تو ہم انہیں اقدار کو اہم اور قیمتی سمجھیں گے جن کے حصول سے ہماری دماغی خواہشات کی تسکین وابستہ ہو گی وہ تہذیب قیمتی اور اہم نہیں ہوسکتی جس کی بنیاد انسان کے حیوانی عناصر پر رکھی گئی ہو۔ اشتراکی نقاد انسانی تہذیب، کلچر اور ادب کی بنیاد حیوانی عناصر پر قائم کرنا چاہتے ہیں لیکن ایسی تہذیب ایسے کلچر اور ایسے ادب کی قدر و قیمت معلوم! بہتر اور اعلیٰ نظام اقدار وہ ہے جو زیادہ سے زیادہ ہماری دماغی ضرورتوں کو پورا کرے اور جس سے کم دماغی خواہشات کا خون کرنا پڑے۔

اب رہا کلچر کی وسعت کا سوال۔ اگر کلچر کے حلقہ کو وسیع کرنے کی کوشش کی جائے تو اس میں کسی کو بھی عذر نہیں ہو سکتا۔ لیکن یہ نہ ہو کہ کلچر کا معیار مائل بہ تنزل ہو جائے "عوام کی صلاحیتوں میں اضافہ کیا جائے تاکہ وہ اس کلچر کو قبول کر سکیں" یہ مقصد ممکن الحصول نہ ہو تو

بھی لائق تحسین ہے لیکن اشتراکی نقاد صرف اسی پر قناعت نہیں کرتے وہ کہتے ہیں: کلچر کی نوعیت بدلی جائے تاکہ وہ عوام کی زندگی کا جزو بن سکے " یہ جملہ خطرناک ہی نہیں مہمل بھی ہے۔ اگر ہر ہندوستانی پنڈت جواہر لال نہرو جیسے لوگ باقی نہ رہیں اور ہر شخص نیم تعلیمیافتہ کسان ہو جائے۔ عوام کی صلاحیتوں میں اضافہ کرنا بجا لیکن کلچر کی نوعیت بدل کر اسے مائل بہ تنزل بنانا دوسری شے ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ کلچر کی نوعیت کو بدلنا اور اُسے پستی کی طرف لیجانا دو چیزیں ہیں اور ترقی پسند نقاد کلچر کو پستی کی طرف لے جانا نہیں چاہتے ہیں بلکہ اسے زیادہ اعلیٰ اور ارفع کرنا چاہتے ہیں لیکن ان کے خیالات کا غور سے مطالعہ کرنے سے یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ کلچر کو بلندیوں کی طرف لے جانا ان کے بس کی بات نہیں ہے وہ شکم کو دماغ سے زیادہ اہم سمجھتے ہیں اسس لئے کلچر کی ماہیت اور قدر و قیمت کو سمجھنا ان کے لئے ممکن نہیں۔

کلچر کی طرح ادب بھی دماغی تحریکات کا نتیجہ اور دماغی ضرورتوں کی تسکین کا ذریعہ ہے۔ کہتے ہیں:-

" اگر ادبیات کا مطالعہ تاریخ کی روشنی میں کیا جائے تو یہ بات سورج کی طرح روشن نظر آتی ہے کہ ہر دَور کے ادبی کارناموں میں اس دَور کی وہ خصوصیات ہوتی ہیں جن کو اس دَور کی روح رواں کہنا چاہیئے۔ مہابھارت، شاہنامہ، رامائن، الیڈ، الف لیلہ، ڈیوائن کامیڈی یہ سب ایک خاص دور تمدن اور ایک خاص نظام معاشرت کی پیداوار ہیں۔ جن کو کوئی دوسرا دَور یا کوئی دوسرا نظام پیدا نہیں کر سکتا یہ سامنتی دَور اور سامنتی نظام تھا۔"

یہ اپنی جگہ پر صحیح ہے لیکن ترقی پسند نقاد ایک دوسری حقیقت کو جو سورج کی طرح روشن ہے فراموش کر دیتے ہیں۔ ادب نام ہے انسانی تجربات کے اظہار کا۔ یہ تجربات سیّال ہیں۔ کسی دو دَور میں یہ تجربات یکساں نہیں ہوتے صرف یہی نہیں کسی ایک دَور میں دو شخص کے تجربات یکساں نہیں ہوتے اور کوئی شخص دو موقعوں پر ایک قسم کے تجربات محسوس نہیں کر سکتا لیکن اگر یہ تجربات بنیادی ہیں، جلد گذر جانے والے اثرات کا نتیجہ نہیں تو پھر ان میں ایک قسم کی عالمگیری اور ابدیت ہوتی ہے۔ ادب پائیدار ادب اسی قسم کے بنیادی تجربات سے سروکار رکھتا ہے۔ اسی لئے ایک دَور کا ادب کسی دوسرے دَور میں بے کار، مہمل، فرسودہ از کار رفتہ

نہیں ہو جاتا بلکہ جہاں تک بنیادی اور پائیدار تجربات کا سوال ہے، اپنی قدر و قیمت پر قائم رہتا ہے غالباً اشتراکی نقاد، ڈوائن کومیڈی میں کوئی خوبی نہیں دیکھتا اور اسے مجاز، مطلبی فرید آبادی، مخدوم محی الدین، سلام مچھلی شہری، جاں نثار اختر، احسان دانش، جوش، کی ادنیٰ اور ناکام کاوشیں ڈوائن کومیڈی سے زیادہ اہم اور حسین معلوم ہوتی ہیں۔ اگر ان شعرا کی نظمیں شاعرانہ معیار پر پوری اُتریں تو بھی ان کی نظموں کا نام دانتے کے غیر فانی کارنامہ کے ساتھ لینا اپنی پست مذاقی اور کم علمی کا اعتراف کرنا ہوتا۔

سچ تو یہ ہے کہ ترقی پسند نقادوں میں یہ اخلاقی جراُت نہیں کہ وہ بہ بانگ دہل کہیں کہ مہابھارت، شاہنامہ، رامائن، ایلیڈ، ڈوائن کومیڈی، شکسپیئر اور ابسن کے ڈرامے اب ہمارے لئے بے کار ہیں اور ان کی حیثیت عجائب خانہ کی چیزوں سے زیادہ نہیں لیکن انہیں یہ احساس ہو یا نہ ہو ان کی باتوں سے اسی قسم کا نتیجہ مستنبط ہوتا ہے۔ فرماتے ہیں:۔

"کہا جاتا ہے کہ مارکس اور لینن جیسے انقلاب پسندوں کی تحریروں کو پڑھ کر وہ صرف ایک مخصوص قسم کے ادب کو اچھا سمجھتے ہیں اور باقی کو نظر انداز کر جاتے ہیں لیکن ایسا کہنے والوں کو شاید یہ نہیں معلوم کہ خود مارکس اور لینن نے دُنیا کے مشہور ادیبوں اور شاعروں، صناعوں اور فنکاروں سے دلچسپی لی اور کبھی یہ نہیں کہا کہ ان کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ ہاں یہ ضرور کیا کہ جتنی ان کی اہمیت ہونی چاہئے تھی اتنی ہی اہمیت ان کو دی اور ان کی کمزوریوں کو بھی نمایاں کیا۔"

جس لہجہ میں یہ باتیں کہی گئی ہیں اس سے معلوم ہوتا ہے کہ مارکس اور لینن نے ان فنکاروں سے دلچسپی لی تو یہ کوئی بہت بڑا احسان تھا جو مارکس اور لینن نے ان فنکاروں پر کیا۔ مارکس اور لینن اپنے خیالات و عمل کے میدان میں اہمیت رکھتے ہیں لیکن وہ نہ تو ادیب تھے اور نہ نقاد اس لئے ان کی رائیں کسی تماشائی کی رایوں سے زیادہ اہم نہیں ہو سکتیں۔ کاش ترقی پسند نقاد صاف یہ بتائیں کہ دانتے، شکسپیئر، گوئٹے، ابسن کے کارناموں کی موجودہ زمانہ میں کیا اہمیت ہے! وہ چند الفاظ کے طلسم میں ایسے گرفتار ہیں کہ وہ اس سے باہر نہیں نکل سکتے۔" "پروہتوں کا دَور" "شامنتوں کا زور" "سرمایہ داروں کی حیلہ سازی" اور مزدوروں کی بیداری" انہیں یہ خیال بھی نہیں ہوتا کہ آخر پروہتوں کے دَور میں بھی انسان ہی بستے تھے اور اشتراکی دَور میں بھی انسان ہی بسیں گے اور جس قسم کے بنیادی تجربات پروہتوں کے دَور

میں موجود تھے وہی سطحی تغیر کے باوجود اشتراکی دَور میں بھی موجود ہوں گے۔ ادب بنیادی اور پائیداری سے وابستہ ہے اور یہ تجربات ہزار نیرنگیوں میں یکرنگی کا جلوہ دکھاتے ہیں۔ شاید ترقی پسند نقاد یہ کہیں کہ پروہتوں، سامنتوں اور سرمایہ داروں کے دَور میں انسان نہیں بستے تھے!

ادب نام ہے تجربات کے اظہار کا۔ یہ تجربات ایک حد تک انسان کے ماحول سے وابستہ ہیں۔ یہ ماحول کائنات کی ہر چیز کی طرح بدلتا رہتا ہے۔ اس لئے لازمی طور پر انسانی تجربات میں بھی تغیر و تبدل ہوتا رہتا ہے۔ ماحول کا وہ سماج ہو یا خارجی ماحول ہو۔ اثر کسی دَور کے ادب پر ہوتا ہے اور کسی دَور کے ادب کو پوری طور پر سمجھنے کے لئے اس کے ماحول کا جائزہ لینا ضروری ہے۔ انسانی ماحول زیادہ اہم ہے لیکن ترقی پسند نقاد غیر انسانی ماحول کی اہمیت سے صحیح طور پر آشنا نہیں۔ انسانی ماحول یعنی انسانی تعلقات کا وہ نظام جسے سماج کہتے ہیں ایک حد تک غیر انسانی ماحول پر مبنی ہوتا ہے۔ انسان خلا میں نہیں رہ سکتا۔ اس کا ایک مخصوص حلقۂ زمین کے کسی گوشہ میں اپنی زندگی بسر کرتا ہے۔ اس گوشۂ زمین کی خصوصیات، اس کے تعلقات زمین کے دوسرے حصوں سے، پھر کرۂ ارض کی مخصوص جگہ نظام عالم میں۔ یہ سب چیزیں اس پر اپنا اثر ڈالتی ہیں۔

بہرکیف ترقی پسند نقاد سماج اور اس کی اہمیّت پر زور دیتے ہیں۔ لیکن یہ لفظ سماج ان کے ذہن میں کسی فوق الفطرت شے سے کم نہیں اور وہ سماج اور فرد کے تعلقات سے صحیح طور پر آشنا نہیں۔ انسان نے مختلف وجوہ سے جن کی تفصیل ضروری نہیں، سماجی زندگی قبول کی اور معاشرتی زندگی کے فوائد حاصل کرنے کے لئے اس نے اپنی فطری خواہشوں اور ضرورتوں کو مختلف معاشرتی قوانین کے ماتحت بنایا۔ لیکن وہ کبھی اپنی انفرادیت سے یک قلم دست بردار نہیں ہوتا۔ زیادہ سے زیادہ مصنوعی سوسائٹی کو دیکھئے۔ اس کے افراد بظاہر مشینوں کی طرح یکساں نظر آئیں لیکن کسی واقعہ، کسی تصادم سے یہ مصنوعی چھلکا علیحدہ ہو جاتا ہے اور وہ ایک زندہ حساس، فطری انسان کی طرح حس اور عمل کرنے لگتے ہیں۔ ادب اسی قسم کے تجربات پر مبنی ہے۔

ایک زمانہ تھا کہ انسانی ماحول کو بیکار اور غیر متعلق سمجھا جاتا تھا اور انفرادیت کو پوری حقیقت خیال کیا جاتا تھا۔ آج ماحول کو سب کچھ سمجھا جاتا ہے اور انفرادیت کو کچھ بھی نہیں۔

ترقی پسند نقاد اسی قسم کے مغالطے میں پڑے ہوئے ہیں۔ سماج کے ہاتھ میں قلم نہیں۔ سماج کی فکر کا نتیجہ اس کا ادب نہیں۔ ادب سماج کے چند افراد کی کاوشوں کا نتیجہ ہے اور یہ افراد وہی ہیں جن میں انفرادیت کی زیادہ سے زیادہ ترقی ہوتی ہے۔ اگر کسی دو دَور کے ادب میں فرق ہوتا ہے تو ایک ہی دَور کے مختلف ادیبوں اور ان کی ادبی کاوشوں میں بھی نمایاں فرق ہوتا ہے۔ اگر میرؔ و غالبؔ میں فرق ہے تو غالبؔ و ذوقؔ میں اس سے زیادہ فرق ہے۔

ترقی پسند نقاد کا ایک اہم مفروضہ حسن اور افادہ کے متعلق ہے۔ پریم چند فرماتے ہیں:۔

"میں اور چیزوں کی طرح آرٹ کو بھی افادیت کی میزان میں تولتا ہوں۔ بے شک آرٹ کا مقصد ذوقِ حُسن کی تقویت ہے اور وہ ہماری روحانی مسرت کی کنجی ہے لیکن ایسی کوئی ذوقی معنوی یا روحانی مسرت نہیں ہے جو اپنا افادی پہلو نہ رکھتی ہو مسرت خود ایک افادی شے ہے اور ایک ہی چیز سے ہمیں افادیت کے اعتبار سے مسرت بھی ہے اور غم بھی۔ آسمان پر چھائی ہوئی شفق بے شک ایک خوشنما نظارہ ہے۔ لیکن اساڑھ میں اگر آسمان پر شفق چھا جائے تو وہ ہمارے لئے خوشی کا باعث نہیں ہو سکتی کیونکہ وہ اکال کی خبر دیتی ہے۔ اس وقت تو ہم آسمان پر کالی کالی گھٹائیں دیکھکر ہی مسرور ہوتے ہیں۔ پھولوں کو دیکھکر ہم اس لئے محظوظ ہوتے ہیں کہ ان سے پھل کی اُمید ہوتی ہے۔"

اسے دیکھکر مجھے سخت استعجاب اور ساتھ ساتھ تاسف بھی ہوا۔ گلاب، موتیا، بیلا، چنبیلی، وغیرہ کو دیکھکر ہم اس لئے محظوظ ہوتے ہیں کہ ان سے پھل کی اُمید ہوتی ہے! یا شاید پھولوں کو دیکھکر ہم اس لئے محظوظ ہوتے ہیں کہ انہیں عطر کی صورت میں تبدیل کر کے ہم اصغر علی، محمد علی جیسا کارخانہ کھول سکتے ہیں! آفتاب کا طلوع و غروب "شفق کی سرخی" "خوشنما اور خوشبودار پھول"۔ "خوشنوا چڑیاں"۔ "نغمہ خواں ندیاں"۔ "ناچتے ہوئے آبشار"۔ یہ چیزیں جسے فطرت نے ذوقِ حسن بخشا ہے اس کی مسرت کا سبب ہوتی ہیں۔ مسرت خود ایک افادی شے ہو لیکن ناچتے ہوئے آبشار کو دیکھ کر کسی دوسری قسم کے افادہ کا خیال نہیں پیدا ہوتا۔ یعنی ہم یہ خیال کر کے مسرور نہیں ہوتے کہ پانی کی طاقت سے ہم مصرف لے سکتے ہیں۔

کہتے ہیں :۔ "ایک رئیس اپنے شگفتہ و شاداب باغیچہ میں بیٹھکر چڑیوں کے نغمے سنتا ہے تو اسے جنت کی مسرت حاصل ہوتی ہے ۔ لیکن ایک وفادار مگر باخبر انسان اس لوازمے کو مکروہ ترین چیز سمجھتا ہے جو غریبوں اور مزدوروں کے خون سے داغدار ہو رہی ہے"

ترقی پسند نقاد اشتراکی خیالات میں ایسے ڈوبے ہوئے ہیں کہ وہ کسی مسئلہ پر الگ تھلگ رہ کر غور نہیں کر سکتے ہیں شگفتہ و شاداب باغیچہ میں چڑیوں کے نغمے حسین ہیں اور یہ ہمیں مسرت بخشتے ہیں یہ خیال کہ یہ باغیچہ غریبوں اور مزدوروں کے خون سے داغدار ہے ۔ غیر متعلق ہے ۔ ہم ایک کنوئیں سے بھی سیراب ہو سکتے ہیں اور نغمہ خواں ندیوں سے بھی جہاں تک افادہ کا تعلق ہے دونوں برابر ہیں لیکن کسی حسین نغمہ خواں ندی کو ہم کنوئیں پر حسن کے اعتبار سے ترجیح دیتے ہیں ۔ پھر ہم یہ بھی نہیں سوچتے اور نہ سوچ سکتے ہیں کہ حسین نغمہ ندی غریبوں اور مزدوروں کے خون سے داغدار ہے ۔ ہم مٹی کے کوزہ سے بھی پانی پی سکتے ہیں اور کسی خوشنما شیشے کے گلاس سے بھی ۔ لیکن شیشے کا گلاس زیادہ حسین ہے حسن فطری ہو یا صنعتی ۔ ہماری مسرت کا سبب ہے ایسے ہمارے جمالیاتی ذوق کی تسکین ہوتی ہے ۔ اور اس ذوق کی تسکین بھی کی قدر ضروری ہے جتنی کسی دوسری مادی ضرورت کی ۔

طوالت کے خوف سے میں نے ترقی پسند تنقید کے دوسرے مفروضوں کا ذکر حذف کر دیا ہے ۔ ترقی پسند نقاد بعض مغربی خیالات کو اخذ کر کے ان کی تشہیر کرتے ہیں ۔ وہ خود ادب ، فنون لطیفہ کی ماہیت ، ان کے اغراض و مقاصد ، ان کے اصول ان کی اہمیت پر غور و فکر نہیں کرتے ۔ وہ ادب سے زیادہ اشتراکیت سے واقف ہیں ۔ وہ دنیائے ادب کا مطالعہ نہیں کرتے اور اس مطالعہ کے بعد کوئی نتائج اخذ نہیں کرتے ۔ وہ انہیں مغربی تصنیفوں سے استفادہ کرتے ہیں جن میں اشتراکیت کی آمیزی ہوتی ہے ۔ وہ قابل قدر ، بلند پایہ نقادوں کے بدلے کم پایہ ، مبتذل نقادوں سے زیادہ واقفیت رکھتے ہیں ۔ جن "نقادوں" سے وہ استفادہ کرتے ہیں وہ حقیقت میں نقاد نہیں کہے جا سکتے ہیں ۔

بہر کیف ، آرٹ کے متعلق میں برگسوں کے چند خیالات نقل کرتا ہوں ۔ کاش ترقی پسند نقاد انہیں سمجھنے کی کوشش کریں ۔

"آرٹ کا کیا مقصد ہے ؟ اگر ہمارے حواس ، اگر ہمارا شعور حقیقت سے براہ راست وقت حاصل کر سکتے ، اگر ہم براہ راست ، اشیاء اور اپنی ذات سے

شناسائی حاصل کر سکتے تو پھر آرٹ کی ضرورت غالباً باقی نہ رہتی۔ یا ہر شخص ایک آرٹسٹ
ہوتا کیونکہ ایسی حالت میں ہماری روح کو فطرت سے مسلسل و مکمل ہم آہنگی میسر ہوتی۔
ہماری آنکھیں حافظہ کی مدد سے بے مثال تصویریں زمان و مکان میں نقش کرتیں۔۔ ۔۔۔۔
اپنی روح کی گہرائیوں میں ہم اپنی اندرونی زندگی کا مسلسل نغمہ سنتے، ایسی موسیقی جو کبھی
شاداں لیکن زیادہ ترنم آگیں اور ہمیشہ نئی ہے۔ یہ سب ہمارے چاروں طرف اور
ہماری اندرونی دنیا میں موجود ہے لیکن اس کا ایک ذرہ بھی ہم صاف طور پر نہیں دیکھ
سکتے۔ فطرت اور ہمارے درمیان ہی نہیں بلکہ ہمارے اور ہمارے شعور کے بیچ میں
ایک پردہ حائل ہے۔ عام لوگوں کے لئے یہ پردہ گاڑھا ہے۔ لیکن آرٹسٹ کیلئے
باریک اور شفاف ہے۔ ۔۔۔۔۔ زندگی عمل ہے، زندگی اشیاء کے صرف افادی پہلو
سے بحث رکھتی ہے۔۔۔۔۔ دوسرے نقوش دھندلے ہو جاتے ہیں۔ یا مبہم و غیر متعین
طریقہ پر ہمیں نظر آتے ہیں۔ ہم سمجھتے ہیں کہ ہم دیکھتے ہیں یا سنتے ہیں اور اپنے دلوں کی
گہرائیوں کا مطالعہ کرتے ہیں لیکن جو ہم دیکھتے یا سنتے ہیں وہ دراصل محض ایک انتخاب
ہے جسے خارجی دنیا سے ہمارے حواس نے ہماری رہبری کے لئے چن لیا ہے۔ اپنی
ہستی کے متعلق ہم صرف انہیں چیزوں سے واقف ہوتے ہیں جو سطح پر نمودار ہوتی ہیں۔
جو ہمارے اعمال میں حصہ لیتی ہیں۔۔۔۔۔ اشیاء اور وجود کی انفرادیت اگر یہ افادی
پہلو سے عاری ہے تو ہم سے گریز کرتی ہے اور جب ہم اس سے آشنا بھی ہوتے ہیں۔
مثلاً جب ہم ایک شخص کی کسی دوسرے سے شناخت کرتے ہیں تو بھی ہماری آنکھیں
انفرادیت سے باخبر نہیں ہوتیں یعنی وہ صرف ایسی چیزوں سے واقف ہو جاتی ہیں
جن سے پہچان ممکن ہے۔ لیکن وہ انفرادیت یعنی صورت اور رنگ کے بالکل نئے
امتزاج سے واقف نہیں ہوتیں۔

"جب ہم محبت یا نفرت کرتے ہیں۔ جب ہم مسرور یا غمگین نظر آتے ہیں تو کیا وہ
حقیقی جذبات ہمارے شعور کی سطح پر ظاہر ہوتے ہیں۔ کیا ہم ان بے شمار گریزاں معانی
ان گونجنے والی آوازوں سے باخبر ہوتے ہیں جو ہمارے احساس کو انفرادیت بخشتی ہیں۔
اگر ایسا ہوتا تو ہر شخص ناولسٹ، شاعر یا مغنی ہوتا۔ عموماً ہم اپنی دماغی کیفیت کے
خارجی اثرات سے واقف ہوتے ہیں۔۔۔۔۔ یعنی اپنی شخصیت میں بھی ہم اپنی انفرادیت

پر دسترس نہیں رکھتے ...... کبھی کبھی فطرت، بھولے سے ایسے نفوس پیدا کرتی ہے جو زندگی سے کچھ زیادہ انگ تھلگ رہ سکتے ہیں۔ یہ علیحدگی کسی ارادی، منطقی، باقاعدہ غور و فکر اور فلسفہ کا نتیجہ نہیں ہوتی ۔ یہ فطری ہوتی ہے جو حواس اور شعور کی ترکیب میں مضمر ہوتی ہے ۔ اور اس کا ظہور سننے، دیکھنے اور سوچنے کے سراسر نئے طور طریقہ میں ہوتا ہے ۔ اگر یہ علیحدگی مکمل ہوتی، اگر روح کا احساس، اس کا ادراک حرکت و عمل سے تعلق نہ رکھتا تو ایک ایسے آرٹسٹ کا ظہور ہوتا جس کی مثال آج تک دنیا نے نہیں دیکھی ہے ...... وہ ہر شے کو اس کی فطری پاکیزگی میں دیکھتا صورتیں، آوازیں، رنگ مادی دنیا میں اور ہماری اندرونی زندگی کی باریک ترین حرکتیں، سب چیزوں سے وہ باخبر ہوتا۔ لیکن یہ ممکن نہیں ...... بہرکیف آرٹ وہ مصوری ہو یا نقاشی، شاعری ہو یا موسیقی ۔ آرٹ کا واحد مقصد افادی علامتوں رسمی اور سماجی کلیوں، غرض ہر اُن چیزوں کو جو حقیقت کو ہماری نگاہوں سے مخفی رکھتی ہیں مٹاتا ہے ۔ اور ہمیں براہ راست حقیقت کا جلوہ دکھاتا ہے ۔

"شاعری ہمیشہ اندرونی کیفیتوں کی ترجمانی کرتی ہے ...... اگر انسان اپنے فطری جذبات کا اظہار روا رکھتا ۔ اگر معاشرتی اور اخلاقی قوانین ہوتے تو شدید جذبات کا سیلاب زندگی کا معمولی قانون ہوتا ۔ لیکن افادیت کا تقاضہ ہے کہ اس سیلاب کو روکا جائے ۔ انسان کو سماج میں رہنا ہے اس لئے معاشرتی قوانین کی پابندی لازمی ہے ۔ اور جو مصلحت کا مشورہ ہے وہ عقل کا حکم ہے فرائض کی فرمانبرداری سے چارہ کار نہیں ۔ ان اثرات کے ماتحت خیالات و جذبات کا ایک خارجی چھلکا عالم وجود میں آیا ہے ۔ یہ بقا کا حامل ہے ۔ یہ تمام نسل انسانی کی ملکیت ہے ۔ یہ ہمارے انفرادی جوش کی اندرونی آگ کو اگر بجھاتا نہیں تو اسے چھپا دیتا ہے ۔ انسان کی تدریجی ترقی پُر امن معاشرتی زندگی کی طرف رہی ہے ۔ اس ترقی نے آہستہ آہستہ اس چھلکے کو زیادہ سخت بنا دیا ہے ۔ بجنسہ جیسے کرۂ ارض کی زندگی کا یہ مقصد ہوتا ہے کہ وہ دھاتوں کے آتشیں کھولتے ہوئے انبار کو ٹھنڈے ٹھوس چھلکے سے ڈھانپ دے ۔ لیکن آخر کوہ آتش فشاں پھٹتا ہے ۔ اگر زمین جاندار ہستی ہوتی جیسا کہ دیو مالا میں تصور کیا جاتا ہے تو غالباً امن و سکون کے زمانہ میں وہ ان

اچانک آتش فشانیوں کے خواب دیکھکر مسرور ہوتی - کیونکہ ان آتش فشانیوں کی وجہ سے اسے یکایک اپنی اندرونی زندگی پر پھر قبضہ مل جاتا ہے - اسی قسم کی مسرت بھی ڈرامہ میں ملتی ہے ....

"آرٹ کا مقصد انفرادیت کا حصول ہے - جس شے کی کوئی آرٹسٹ تصویر کھینچتا ہے اس کو اس نے کسی خاص جگہ، کسی خاص دن، کسی خاص ساعت ایسے رنگ میں دیکھا ہے جو پھر کبھی نظر نہ آئے گا - شاعر اپنے نغموں میں ایسی کیفیتوں کا اظہار کرتا ہے جو صرف اس کی ہیں اور جو کبھی لوٹ کر نہ آئیں گی - ڈرامہ نگار بھی کسی روح کی تاریخ یعنی جذبات و واقعات کی زندہ بافت دکھاتا ہے - ایسے جذبات و واقعات جو ایک مرتبہ ایک خاص شکل میں جلوہ گر ہوتے ہیں اور پھر یہ شکل اختیار نہیں کر سکتے - ہم ان جذبات کے لئے عام الفاظ استعمال کر سکتے ہیں - لیکن بجنسہٖ یہ جذبات کوئی دوسری روح محسوس نہیں کر سکتی - انہیں انفرادیت بخشی گئی ہے اور صرف اسی وجہ سے وہ آرٹ کی ملکیت ہو گئے ہیں کیونکہ عام خیالات، علامتیں، قسمیں ہمارے روزانہ معمولی احساس کی جاگیر ہیں "

نوٹ :- (یہ باتیں ۱۹۴۳ء میں کہی گئی تھیں جب ترقی پسند تحریک اپنے عروج پر تھی اور آج چودہ ۱۴ برس کے بعد ان باتوں میں سے کوئی ایسی بات نہیں جسے بدلنے کی ضرورت سمجھی جائے -)

ترقی پسندی کے علمبرداروں نے ان باتوں کو مہمل سمجھکر ان کی تردید کی ضرورت نہیں سمجھی - وہ زندگی کی حقیقتوں کی رٹ لگاتے رہے لیکن اس حقیقت کی طرف سے منہ موڑے رہے - اور زور زور سے اپنا ایک راگ الاپتے رہے، شاید اس لئے کہ کچھ نئی باتوں کی بھنک کان میں پڑ جاتی تو یہ راگ بے لطف ہو جاتا - کبھی یہ بھی ہوا کہ ان باتوں کی بھنک کان میں پہنچ ہی گئی لیکن ان کا مدلل جواب نہ بن پڑا تو گالیوں پر اُتر آئے - آپ نے دیکھا ہو گا جب دو بچے آپس میں لڑتے ہیں اور ایک کمزور پڑ جاتا ہے تو وہ لڑنے کے بدلے گالیوں پر اُتر آتا ہے اور انہیں گالیوں سے اپنی کمزوری پر پردہ ڈالتا ہے - اور اپنی تسلی کر لیتا ہے - یہ کہکر کہ یہ باتیں کسی رجعت پسند، جمہوریت دشمن، عینیت پسند شخص کی ہیں اور اس لئے ان مہمل باتوں کا مدلل جواب ضروری نہیں - یہ کہکر اپنی تسلی کر لی جاتی ہے - ترقی پسند تنقید میں نئی نئی گالیاں

ہیں جیسے ترقی پسند نقاد عام طور سے استعمال کرتے ہیں۔ رجعت پسند، جمہوریت دشمن، عینیت پسند، خیال پرست، تصور پرست، بورژوا اور اس قسم کی بہت سی گالیاں ہیں۔ ان لفظوں کا کوئی خاص مفہوم نہیں، یہ جذبات کے اظہار کا ذریعہ ہیں اور بس۔ ان لفظوں سے ترقی پسند نقاد کی برہمی ظاہر ہوتی ہے اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے اس کے اس تنقید کا جواب گالی ہے۔

بعض سمجھدار لوگ بھی جو ترقی پسند تو نہیں لیکن ترقی پسندی سے متاثر ہوئے ہیں باتوں کا جواب دینا ضروری نہیں سمجھتے ہیں۔ سرور صاحب کہتے ہیں کلیم الدین احمد نے اُردو تنقید پر ایک نظر میں۔ ترقی پسند تنقید کے عام نقائص کا ذکر کیا ہے اور اس کے بعد ان نظریوں سے بھی اختلاف ظاہر کیا ہے۔ جن پر اس تنقید کی بنیاد رکھی گئی ہے اُن کا خیال صحیح ہے کہ بعض ترقی پسندوں کی تنقیدوں میں تکرار پائی جاتی ہے۔ وہ انفرادیت نہیں رکھتے۔ وہ اشتراکیت کے پرچار کو ادبیت پر ترجیح دیتے ہیں۔ مگر انہوں نے ترقی پسند تنقید کی اس عظیم الشان خدمت سے انکار کیا کہ اس نے جمال، حسن، اخلاق، ابدیت جیسی اصطلاحوں کی اندھی پرستش سے ادب کو آزاد کیا۔ اس نے اصطلاحوں کا فریب بھی ظاہر کیا ہے اور ان کی تنگی بھی۔ اس نے قالب، ظاہر، لباس یا جلد پر توجہ کرنے کے بجائے روح باطن، اقبال کے الفاظ میں "اندروں" میں خلل ڈالا ہے۔ اس نے یہ بتایا ہے کہ ادب میں جان انفرادیت سے آتی ہے مگر آزاد مکمل اور شاداب انفرادیت کو سماج کے تعلق سے تازہ خون ملتا ہے۔ ترقی پسند خودی میں ڈوبنے کو بُرا نہیں سمجھتا اگر اس ڈوبنے کے بعد اُبھرنے کا۔ اس خودی کے بعد بے خودی کا درجہ ہے۔ یہ تصوف کی بازی گری نہیں، زندگی کی ایک حقیقت ہے ..... اگر ترقی پسند تنقید کے علمبرداروں میں سب کے یہاں یہ ڈوب کر اُبھرنا نہیں ملتا تو اس سے ان اصولوں میں کیا خرابی لازم آتی ہے۔ ترقی پسندی ایک رجحان ایک ذہنی کیفیت، ایک میلان ہے۔ بعض کے یہاں اس میلان کے ساتھ چیزے دگر کی بھی آمیزش ہے ..... ترقی پسندوں میں بھی کم ترقی پسند اور زیادہ ترقی پسند ملتے ہیں۔ وہ بھی ہیں جو ماضی کی ہر زنجیر سے آزاد ہونے کو ترقی پسندی سمجھتے ہیں اور وہ بھی جو کچھ عرصے تک ساتھ رہے اور پھر الگ ہو گئے، یا کچھ دن الگ رہ کر پھر قافلے میں آملے۔

سرور صاحب کو اس بات کا احساس ہے کہ میں نے اُن نظریوں سے اختلاف ظاہر کیا ہے جن پر اس تنقید کی بنیاد رکھی گئی ہے۔ لیکن وہ یہ ضروری نہیں سمجھتے کہ ان نظریوں کا ذکر بھی

کیا جائے اور میری باتوں سے اتفاق ہو تو اتفاق اور اختلاف ہو تو اختلاف ظاہر کیا جائے۔ عام طور پر اختلاف ظاہر کرنا بیکار سی بات ہے۔ پھر سرور صاحب یہ بھی نہیں سمجھتے کہ ترقی پسند تنقید نے بعض اصطلاحوں سے ادب کو آزاد کیا، ان کا فریب ظاہر کیا اور ان کی تنگی بھی تو ساتھ ساتھ اس نے نئی اصطلاحیں وضع کی اور ان اصطلاحوں کی اندھی پرستش میں ادب کو جکڑا اور یہ اصطلاحیں تنگ بھی ہیں اور پُر فریب بھی۔ وہ یہ بھی نہیں سمجھتے کہ اگر ترقی پسند تنقید نے ظاہر سے زیادہ باطن کا خیال رکھا تو وہ دو تپائیوں کے درمیان گر پڑی "۔ اس نے ظاہر سے منہ موڑا اور باطن تک پہنچ بھی نہ سکی۔ وہ یہ بھی نہیں سمجھتے کہ جہاں ترقی پسند تنقید نے سماج کے اثر پر زور دیا وہاں اس نے انفرادیت کا خون کیا اور ساتھ ساتھ فنکار اور سماج میں جو رشتہ ہے اسے مطلق نہیں سمجھا۔ سرور صاحب یہ بات تو تسلیم کرتے ہیں کہ بعض ترقی پسندوں پر میری تنقید چسپاں ہوتی ہے اور وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ کچھ کم ترقی پسند ہیں اور کچھ زیادہ ترقی پسند لیکن وہ بھیڑوں کو بکروں سے الگ نہیں کرتے۔ پھر وہ یہ کہتے ہیں کہ ترقی پسندی ایک رجحان، ایک ذہنی کیفیت ایک میلان ہے۔ یہ ایسی عجیب بات ہے کہ شاید کسی ترقی پسند نقاد کو وہ بھیڑوں کے زمرہ میں ہو یا بکروں کے اس سے اتفاق نہ ہوگا۔ ترقی پسندی مارکسیت کا دوسرا نام ہے اور یہ سائنس، فلسفہ، مذہب سبھی کچھ ہے۔

میں نے سرور صاحب کی باتوں کا جواب نہیں دیا ہے کیونکہ انہوں نے صرف اپنی رائے دی ہے کوئی ایسی مدلل بات یا تنقید نہیں لکھی ہے۔ جس کا جواب دیا جائے اور پھر یہ بھی ہے کہ سرور صاحب نے ترقی پسندی کا ذاتی نظریہ پیش کیا ہے جس سے ترقی پسندوں کو اتفاق نہ ہوگا۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ باتیں بنانا کوئی مشکل کام نہیں لیکن کسی موضوع پر منطقی، اصولی اور مدلل بحث کرنا آسان نہیں۔

حدیث دیگراں کے طور پر "اُردو میں تنقید" سے یہ عبارت نقل کی جاتی ہے:۔

"اردو تنقید پر ایک نظر" کا شاید سب سے مفید باب نمبر (۹) ہے جس میں ترقی پسند تحریک پر تنقید کی گئی ہے۔ یہ تحریک ہمارے یہاں صحافیوں کی اُٹھائی ہوئی تھی۔ جو اپنے سیاسی نظریوں کا پروپگنڈا کرنے کے لئے نیم بیدار مصنفین کو اپنا آلۂ کار بنانا چاہتے تھے۔ اس صدی میں ایسی یا قدروں کی بوچھاڑ کی گئی ہے اور بہت

سی ایسی تحریکیں پیدا ہوتی اور غائب ہوتی رہتی ہیں۔ مگر اس ترقی پسند تحریک نے
اس بات کی ٹھانی کہ اپنی صحافت کو ادب گنوائے اور شور مچائے کہ ادب یہی ہے۔
پرانے ادیبوں نے اسے ادب ماننے سے انکار کیا تو تحریک کے حامیوں نے
ان کے پیچھے نوخیز لگا دیئے، جنہوں نے منہ چڑائے، باتیں سنائیں اور گالیاں دیں۔
پرانے ادیب جو ادب کے مفہوم سے پورے طور پر واقف نہیں تھے۔ اپنی عزت
اپنے ہاتھ کے مقولے پر عمل کرتے ہوئے چپ ہو گئے۔ دوسری طرف اردو معلمین جو
ہر مغربی چیز سے رعب کھاتے تھے اور ہر نکلتے ہوئے ستارے کی پرستش کو اپنا
مسلک بنائے ہوئے تھے۔ اس تحریک میں شامل ہو گئے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ادب میں
ترقی کی راہ اسی تحریک کو سمجھا جانے لگا اور اس کے خلاف جانے والے کو فوراً رجعت
پسندوں میں جگہ دے دی جانے لگی۔ ضرورت اس بات کی تھی کہ کوئی شخص جو مغرب
کے ادب اور ادبی تحریکوں سے پورے طور پر واقف ہو۔ اس تحریک پر ناقدانہ
نظر ڈالے اور اس کی پول کھولے اس کام کیلئے پروفیسر کلیم الدین سے زیادہ اہل کوئی
ثابت نہیں ہوا...... اس امر سے کون انکار کر سکتا ہے کہ اشتراکیت ایک حیوانی
نظریۂ حیات ہے اور روس کے عمل نے اسے بہیمانہ بھی ثابت کر دیا ہے۔ مگر یہاں
سوال یہ ہے کہ اشتراکیوں کو ادب سے کس قدر تعلق ہو سکتا ہے۔ اس سوال کا
کلیم الدین صاحب نے ایسا جواب دیا ہے جس کا رد ناممکن ہے اور جو مارکس اور
ان کے متبعین کی تنقیدی حیثیت کو ہمیشہ کے لئے مقرر کر دیتا ہے۔ وہ کہتے ہیں
"مارکس اور لینن اپنے خیالات و عمل کے میدان میں اہمیت رکھتے ہیں۔ لیکن وہ نہ
تو ادیب تھے اور نہ نقاد اس لئے ان کی رائیں کسی تماشائی کی رائوں سے زیادہ
اہم نہیں ہو سکتیں"۔ اس جملے کے سمجھنے کے بعد مارکسی تنقید پر اڑنا محض جاہلانہ
کج بحثوں کے سوا اور کچھ نہیں رہ جاتا۔ لہٰذا ترقی پسند تنقید کی بابت نہایت
قدرتی نتیجہ یہ نکلتا ہے "ترقی پسند نقاد بعض مغربی خیالات کو اخذ کر کے انکی تشہیر
کرتے ہیں اور وہ خود فنون لطیفہ کی ماہیت، ان کے اغراض و مقاصد، انکے اصول
ان کی اہمیت پر غور نہیں کرتے۔ وہ ادب سے زیادہ اشتراکیت سے واقف ہیں۔
وہ دنیائے ادب کا مطالعہ نہیں کرتے اور اس مطالعہ کے بعد کوئی نتائج اخذ نہیں

کرتے وہ انہیں مغربی تصنیفوں سے استفادہ کرتے ہیں۔ جن میں اشتراکیت کی رنگ آمیزی ہوتی ہے۔ وہ قابل قدر بلند پایہ نقادوں کے بدلے کم پایہ، متبذل نقادوں سے زیادہ واقفیت رکھتے ہیں۔" یہ الفاظ پروفیسر صاحب نے اس وقت لکھے جب ترقی پسند تحریک کی ہوائی ہوا میں پھول کھلا رہی تھی اور ترقی پسند نقاد اسے دیکھ کر تالیاں بجا رہے تھے۔ مگر اب اس ہوائی کی جلی ہوئی لکڑی یعنی انجمن ترقی پسند مصنفین ان نقادوں کے ہاتھ میں ہے اور اسے دیکھ دیکھ کر کبھی (جھوٹ) اور کبھی 'موت'، کا لفظ ان کے منہ سے نکلتا ہے اپنی جدید ترین کانفرنس میں انہوں نے اشتراکیت سے سبکدوشی کا اعلان کر دیا جیسے کوئی مرنے سے پہلے توبہ اس لئے کرے کہ شاید اسی طرح اس کی زندگی کے دن کچھ اور بڑھ جائیں۔ ظاہر ہے کہ تپدق کو صحت مندی کی نشانی بتانے سے موت کو نہیں ٹالا جا سکتا۔ وہ زمانہ دور نہیں جب کلیم الدین صاحب کی رایوں کو مشاہدہ حرف بہ حرف صحیح ثابت کر دیگا۔"

خیر یہ تو سمجھ اور ناسمجھی کے جھمیلے تھے۔ میں کسی دوسری جگہ مارکسی نظریہ، مارکسی ادب اور مارکسی تنقید پر تفصیل سے لکھوں گا۔ یہاں میں دو چار باتیں لکھتا ہوں جو مارکسی فلسفہ اور ادب سے واسطہ رکھتی ہیں:۔

مارکسیت دو دھاری تلوار ہے جس کی ایک دھار بھوتری ہے۔ مارکسیت نظریہ بھی ہے اور عمل بھی۔ اس کا عملی پہلو اچھا ہے۔ اس کا نظریہ گہری نظر، گھمنڈ اور جہالت کا عجیب مجموعہ ہے۔

مارکس نے اپنے گرد و پیش دیکھا اور جو کچھ اس نے دیکھا اس سے بے اطمینانی محسوس کی۔ وہ دنیا کو سنوارنا چاہتا تھا۔ وہ زندگی کو سنوارنا چاہتا تھا۔ یہ بے اطمینانی، یہ دنیا کو سنوارنے کی خواہش کوئی نئی بات نہ تھی۔ مارکس پہلا شخص تھا جس نے اس خواہش کو عملی جامہ پہنانے کی تدبیر سوچی۔ یہی اس کا امتیاز ہے۔ وہ نکما نہ تھا کہ ست جگ کا خواب دیکھا کرتا۔ انہونی باتوں کے خیال میں بھٹکا رہتا یا ان کی تعریف میں زریں گیت گا کر اپنا دل خوش کرتا۔ نہیں مارکس ہوائی قلعہ بنانے والا نہ تھا۔ وہ سمجھدار اور عملی انسان تھا۔ وہ جانتا تھا کہ خواب اور خیال کو حقیقت میں تبدیل کیا جا سکتا ہے۔ اسی وجہ سے اس نے سماج کی تاریخ، سماج کے نظم و نسق کی تحقیق کی اور اس تحقیق میں بہت کچھ ذہانت اور سمجھ بوجھ تھی۔ اس نے دیکھا کہ

انسانی سماج میں طبقاتی جدوجہد برابر جاری رہی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ یہ کشمکش ہمیشہ واضح ہو۔ احساس یہ بھی کہ اس جدوجہد میں صرف ایک نئی جماعت کی فتح سے انسانی تعلقات میں بنیادی تبدیلی ہو سکتی ہے اور اس نئے مزدور طبقہ کو منظم کر کے انقلاب برپا کرنے کی ضرورت ہے۔

یہ کوئی ایسی بات نہیں کہ جس سے کسی سچے انسان کو اختلاف ہو۔ اگر ہم زندہ احساس رکھتے ہیں، اگر ہم خود غرضی میں گرفتار نہیں ہو گئے ہیں، اگر ہم اچھے احساسات اور انسانیت کو کھو نہیں بیٹھے ہیں تو ہم لوگ بھی دنیا کو دیکھ کر بے اطمینانی محسوس کریں گے۔ اور حالات کو سدھارنے اور سنوارنے کی خواہش کریں گے۔ یہ بھی سمجھنا چاہئے کہ مارکس کا بنایا ہوا طریقہ کارگر ہے، بہت کارگر ہے۔

مارکس نے ایسی پرنس نہ کی۔ اس نے اپنی خواہشوں کو خارجی حقیقت دینے کی ضرورت محسوس کی اور ایک ایسے نظریہ کی تشکیل کی جو صرف کوئی نبی ہی کر سکتا تھا۔ اس نظریہ کی بنیاد ہیگل کے کمزور فلسفہ پر ہے۔ ہیگل کا کہنا تھا کہ دنیا میں صرف خیالات ہی حقیقت ہیں۔ اور یہ خیالات تصدیق، تردید اور ترکیب کے ایک خاص ڈھنگ سے ارتقائی منزلیں طے کر رہے ہیں۔ اس کا خیال تھا کہ کائنات ایک جیسے ہوئے عظیم الشان دماغ کے سوا کچھ بھی نہیں جو اپنے مخصوص رنگ میں ارتقا کی لامحدود فضا میں پرواز کر رہا ہے۔

بظاہر مارکس نے ہیگل کو چھوڑ کر تو اس بات سے انکار کیا کہ حقیقت میں روحانی نہیں مادی شے ہے۔ لیکن ہیگل کے فلسفہ کا نچوڑ اس کے فلسفہ میں موجود ہے۔ مارکس کا مادہ وہی چیز ہے جو ہیگل کا خدا۔ دولت اور مفلسی کے تصادم کا نتیجہ ہے۔ اعلیٰ درجہ کا کامیاب انقلاب!

دنیا اس جدلیاتی ڈھنگ سے ارتقائی منزلیں طے کر رہی ہے۔ یہی مارکس کا ایمان تھا۔ کبھی کبھی وہ یہاں تک محسوس کرتا تھا کہ دنیا کو مارکس کے اصلاحی و انقلابی پروگرام کی ضرورت نہ تھی اور اسے نظر انداز کر دیا جا سکتا تھا۔ یہ مارکس کا ایمان تھا اور ایمان میں عقل کو دخل کم ہوتا ہے۔ یہ عقیدہ بھی سائنٹفک نہ تھا۔ مارکس نے کہا تھا۔ مذہب جو عوام کیلئے فریب مسرت ہے اسے قطعی طور پر نیست و نابود کر دینا چاہئے۔ انہیں سچی مسرت کی ضرورت ہے لیکن مذہب کے کھلے دشمن نے پرانے مذہب کی جگہ ایک نیا مذہب رائج کیا۔ مارکسیت ایک مذہب ہے، مارکس اس مذہب کا پیغمبر ہے۔ چند چھوٹے چھوٹے پیغمبر بھی ہیں۔ اس کی بائیبل بھی ہے۔ مذہبی رسومات بھی ہیں۔ اور اس کے اولیا اور شہدا بھی ہیں جن سے

سزائیں بھی مقرر کی ہیں، اور ادارے بھی۔ جہاں یہ سزائیں دی جاتی ہیں۔ اس نے بھی انسانیت کے دو حصے کر دیئے ہیں۔ مومن اور کافر اور پھر ملحد بھی ہیں۔

سائنٹفک مفکر ہونے کا دعویٰ بھی مارکس کو زیب نہیں دیتا۔ اس کا طرز خیال سائنٹفک نہیں مظاہر پرستانہ تھا۔ سائنٹفک مفکر مادی دنیا کو دیکھتا ہے تو اس سے بالکل الگ تھلگ ہو کر دیکھتا ہے۔ غیر جانبداری سے دیکھتا ہے وہ اپنے ذاتی رجحان کو اپنی خواہشوں اور تمناؤں کو پاس بھٹکنے نہیں دیتا۔ وہ صبر اور غور سے حقیقت کی چھان بین کرتا ہے وہ حقیقت میں ترمیم نہیں کرتا ہے اور نہ اس کی صورت کو بگاڑتا ہے۔ وہ حقیقت میں اپنے معنی بھی پروتا ہے۔ مثلاً وہ سمجھتا ہے کہ تاریخ پیداوار اور پیداواری تعلقات کی کشمکش ہے جس کا اٹل نتیجہ ایک اعلیٰ اتحاد ہے لیکن بے لوث نظر رکھنے والے سمجھتے ہیں کہ تاریخ میں ایسی کوئی بات نہیں۔ تاریخ تو واقعات کی روئداد ہے۔ یہ ایک قسم کی ڈائری ہے اور وہ بھی نامکمل سی۔ اور اس ڈائری میں وہ واقعات ملتے ہیں جو انسان کو اس کائنات کے غیر متعین سفر میں در پیش ہوتے ہیں۔

یہ صحیح ہے کہ مارکس واقعات میں اپنے معنی پروتا ہے، اپنے مقاصد کو۔ اور یہ مقاصد اچھے بھی ہیں۔ مادی کائنات سے منسوب کرتا ہے۔ ہر سمجھدار آدمی جو مارکسی نہیں ہے جانتا ہے کہ یہ مارکس کی خواہش تھی اور یہ مارکس کا 'پلین' تھا کہ زندگی اچھی سے اچھی ہو جائے اور انسانی سماج بھی سنور جائے۔ لیکن مارکس اپنی خواہش 'اپنے پلین' کو مادی دنیا سے منسوب کرتا ہے۔ اس طرح اس کی تجویز اور خواہش خارجی دنیا میں سانس لینے لگتی ہے اور یہی مظاہر پرستانہ طرز فکر ہے۔ انسانی روح اپنی خواہشوں کو خارجی دُنیا میں منتقل کر دیتی ہے اور اس طرح یہ خواہشیں تکمیل پاتی ہیں۔

اب ان عام مسئلوں کو چھوڑ دیئے اور ادب سے متعلق مارکسیت کے نظریہ اور عمل کو دیکھئے۔ مارکس نے ادب کی اہمیت کو محسوس کیا لیکن وہ بے لوث نہ تھا۔ اس نے دیکھا کہ ادب سے وہ کام لئے جا سکتے ہیں۔ ادب کو اس نے ایک قسم کی سماجی دستاویز یا روئداد سمجھا جس میں صحیح اور واضح طور پر سماجی واقعات ملتے ہیں۔ تاریخ اور سائنٹفک روئداد سے بھی زیادہ واضح اور صحیح۔ بلزاک کی اہمیت مارکس کی نظر میں بس یہی تھی کہ اسے حقیقی تعلقات کا گہرا ادراک تھا۔ ادب، رجعت پسند متوسط طبقہ کا ادب بھی اہم سمجھا گیا۔ کیونکہ یہ سماجی دستاویز تھا۔ اس میں اپنے

زمانہ کے سماجی تعلقات ملتے اور بڑی یا چھوٹی جماعت کے لوگوں کی دماغی حالتوں کی تصویر بھی ملتی۔

ایک کام تو یہ تھا۔ مارکس نے یہ بھی دیکھا کہ آرٹ یا ادب عوام کو تعلیم دینے کا ایک کارگر ہتھیار ہو سکتا ہے۔ وہ عملی انسان تھا، اس نے ادب کو اپنے کام میں لایا۔ کہہ سکتے ہیں کہ اسے ادب کو غیر ادبی مقاصد کے لئے استعمال کرنے کا حق تھا۔ اپنے اصول کی تشریح، وضاحت اور تمثیل کے لئے وہ ادب کے حوالے دیتا۔ اس سے زیادہ اہم بات یہ تھی کہ اس نے اچھی طرح سمجھا کہ ادب کو انقلاب کی خدمت میں کیسے لگایا جائے۔ وہ انسانی سماج میں انقلاب لانے کے بڑے جنگ اور اچھے کام میں مشغول تھا۔ اس کو اور اس کے پیرووں کو یہ حق حاصل تھا کہ وہ ادب کو انسانیت کی خدمت میں لگا دیں۔ ادب کا جذبات پر گہرا اثر ہوتا ہے اس کو چابکدستی سے کام لیا جائے تو وہ خیالات کو عوام سے روشناس کر سکتا ہے۔ اور صحیح قسم کے جذباتی ردعمل کو ابھار بھی سکتا ہے۔ خیالات کی نشر و اشاعت ادب کے ذریعے بہت بڑے پیمانہ پر ہو سکتی ہے۔ لیکن ایک خطرہ بھی ہے۔ ادب جو محض غیر ادبی مقاصد کے لئے لکھا جاتا ہے اور جو کسی خاص منصوبے کی جانبدارانہ اشاعت کرتا ہے وہ ادب نہیں کہا جا سکتا۔ اس قسم کے ادب کے پرچار سے نعرہ بازی اور سیاسی پروپگنڈا اور حقیقی ادب میں جو بیّن فرق ہے اس کا امتیاز دھندلا ہو جاتا ہے۔ یہ خطرہ ہے اور بہت زبردست خطرہ ہے اور مارکسی ادب ادب سے کچھ جدا معلوم ہوتا ہے لیکن ایک عملی انسان کو اس امتیاز کے دھندلا ہو جانے سے یا مٹ جانے سے گھبرانا نہیں چاہئے۔ عوام متاثر ہوتے رہیں۔ ادبیت میں کچھ خامیاں ہوں تو ہوں، یہ خامیاں کوئی اہمیت نہیں رکھتیں اور کچھ غیر متعلق سی معلوم ہوتی ہیں۔

لیکن مارکس کے متبعین اپنی عملی حدود میں قانع نہ رہ سکے۔ انہیں یہ شوق سمایا کہ وہ اپنی جماعت، اپنے حلقے کے ادب کو دنیا کا بہترین ادب ثابت کر دکھائیں۔ اس ثبوت میں مدلل دلیلیں بھی پیش کیں۔ مزید براں یہ کلیہ بھی بنا لیا کہ جو مارکسی نہیں وہ اچھا ادب بھی پیدا نہیں کر سکتا۔ یہ بہت بُرا ہوا۔ لیکن یہ سمجھ کر کہ یہ جوش کی زیادتی، ناروائی اور تنگ نظری کا نتیجہ ہے، اسے بھی نظر انداز کیا جا سکتا تھا۔ مارکس اس خطرناک مقام سے اور آگے بڑھ گیا اور انقلاب کی طرح اس نے ادب کا بھی ایک نظریہ قائم کیا۔ جس کو اس کے خوشہ چینوں

نے بہت بڑھایا۔ پھیلایا اور آسمان پر چڑھایا۔ جدلیاتی کائنات کے نظریئے کی طرح انقلابی نظریہ ادب و فن بھی رخنوں سے بھرا ہوا ہے۔ یہ رخنے زیادہ بڑے ہیں اور شمار میں بھی بے شمار ہیں۔

اینگلز نے کہا ہے ۔ مارکس نے ایک سیدھی سادھی حقیقت کا پتہ لگایا (اب تک یہ حقیقت مختلف نصب العین جنجال میں پھنسی ہوئی تھی) وہ حقیقت یہ تھی کہ سب سے پہلے انسان کو کھانا، پینا، لباس اور سر چھپانے کی جگہ چاہیئے۔ قبل اس کے کہ وہ اپنی توجہ کو سیاست، حکمت اور فن وغیرہ جیسی چیزوں کی طرف منعطف کرے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ زندگی کی بقا کے فوری مادی ذرائع کی پیداوار اور اس کے ذریعہ سے قومی اور عصری ارتقا کی موجودہ ہیئت ہی اس بنیاد کا کام کرتی ہے جس پر ریاستی اداروں، قانونی نقطہ ہائے خیال اور فن اور مذہبی تصوّرات کی عمارتیں تعمیر کی جاتی ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ آخر الذکر چیزوں کی روشنی میں کرنی چاہیئے۔ حالانکہ عموماً اول الذکر چیزوں کی تشریح یوں کی گئی ہے کہ وہ آخر الذکر چیزوں سے ہی پیدا ہوتی ہیں۔"

یہ بات اہم ضرور تھی لیکن اس کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دی گئی اور اس جوش و خروش کے ساتھ کہ تنقیدی ذہانت پس پشت ڈال دی گئی۔ یہ بات مان بھی لی جائے کہ سماجی وضع کی خارجی ساخت مادی ذرائع یا ذرائع پیداوار پر منحصر ہے تو بھی یہ بات نہیں نکلتی کہ سماجی ہیئت کا تعین صرف ذرائع پیداوار سے وابستہ ہے۔ مارکسیت کے سر پر ایک قسم کا تکبّر سوار ہے۔ یہی رومانی پیداوار کی ذہنی دنیا کو تنگ بنا دیتا ہے۔ مارکس کے متبعین نفسیات اور اینتھروپولوجی سے کوئی واقفیت نہیں رکھتے ہیں اور اپنا سر پھری نخوت میں اس واقفیت کی ضرورت نہیں سمجھتے ہیں۔ اگر وہ واقفیت رکھتے تو انہیں نفسیات بتاتی کہ جنہیں پیداواری طاقتیں کہا جاتا ہے وہ انسانی دماغ کے اعمال و افعال کی پوری پوری تشریح نہیں کر سکتیں۔ انسانی دماغ پیداواری طاقتوں اور پیداواری ذریعوں پر اپنا اثر ڈالتا ہے۔ انہیں اپنے مقاصد کے لئے استعمال کر سکتا ہے۔ اینتھروپولوجی انہیں بتاتی کہ انسانی کلچر کی پیدائش اور اس کی نشو و نما ہمیں ایک ایسے وجود کا جلوہ دکھاتی ہے جسے ہم انسانی روح سے تعبیر کر سکتے ہیں اور جو اپنے مادی اسباب کو اپنے کام میں لاتی ہے۔ اور ان سے اپنے کامل اظہار کے لئے مختلف اسالیب کی تشکیل کرتی

ہے۔ بات تو یہ ہے کہ مارکسیت انسانی روح کی فتوحات میں سے ایک بڑی فتح ہے۔ وہ انسانی روح جسے مارکس فریب محض سمجھتا ہے۔

بہرکیف، مارکسیت نے اس حقیقت پر زور دیا کہ ادب کا وجود خلا میں نہیں ہوتا اور اس حقیقت پر بھی زور دیا کہ کسی مصنف کے ماحول کا مطالعہ ہمیں اسے سمجھنے اور اس کی صحیح قدر کرنے میں بہت مدد دیتا ہے۔ یہ باتیں بہت اچھی تھیں لیکن مارکسیت ہمیشہ اسباب اور شرائط میں غلط مبحث کرتی ہے۔ اگر انسان کو کھانا نہ ملے تو وہ شاعری نہیں کر سکتا۔ حقیقت تو یہ ہے کہ غذا کے بغیر وہ زندہ بھی نہیں رہ سکتا۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ اس کے پیٹ میں غذا ہو اور وہ ایک شعر بھی نہ لکھ سکے۔ پیداوار کے مادی ذرائع ادب پر اثر ڈالتے ہیں۔ لیکن وہ ادب کے وجود کا سبب نہیں بن سکتے اور نہ ادب کی صحیح طور پر وضاحت کر سکتے ہیں۔ اسی طرح سماجی حالات کسی فنی کارنامہ کی تخلیق نہیں کر سکتے ہیں۔ وہ ادبی کارنامہ کی تخلیق کو ممکن بنا سکتے ہیں۔ سماجی حالات سے ادب پیدا نہیں ہوتا اور نہ ہو سکتا ہے۔ آرٹ کا وجود فنکار کی کاوشوں سے ہوتا ہے۔ سماج کی کاوشوں سے نہیں ہوتا۔ یہ ایسی روشن حقیقت ہے جس سے کوئی سمجھدار آدمی انکار نہیں کر سکتا ہے، مارکسی نقاد اس روشن حقیقت پر پردا ڈالنے کی ناکام کوشش کرتے ہیں۔ وہ ادب و فن کی تخلیق میں فنکاروں کی انفرادیت کو کم سے کم اہمیت دیتے ہیں۔

مارکسیت سے آرٹ کی نوعیت پر کوئی روشنی نہیں پڑتی۔ مارکسیت اس قسم کی آدھی سچائیوں یا سچائیوں کی توڑی مروڑی ہوئی شکلوں کو بھی نہیں دکھاتی جو سائیکو انیلیس دکھا جاتی ہے۔ مارکسیت ہمیں اس تحریک کی اہمیت سے متعلق بھی کچھ نہیں بتاتی جو فنکار کو تجربوں کے اظہار پر مجبور کرتی ہے اور اسے اس بات پر آمادہ کرتی ہے کہ وہ پیچیدہ مواد کو ایک حسین صورت عطا کرے۔ فنکار کی ٹکنیک کی اہمیت پر بھی مارکسیت کوئی روشنی نہیں ڈالتی ہے اور نہ ڈال سکتی ہے۔ اس ٹکنیک کے وسیلے سے ہم لوگ فنکار کے تجربوں میں حصہ لیتے ہیں اور اس عمل سے مسرت حاصل کرتے ہیں۔ مارکسیت آرٹ کی قدر و قیمت متعین کرنے میں غیر ناقدانہ انداز نظر کا اظہار کرتی ہے۔ یہ ٹکنیک، اسلوب کی خوبصورتی، خالص فنی خوبیوں کو نظر انداز کر دیتی ہے اور صرف مواد کی جانچ پڑتال کرتی ہے اور اسی مواد کی بنا پر فیصلہ تعریف

توصیف یا تنقیص کرتی ہے۔ ایک مثال سے یہ غیر تنقیدی رویہ ثابت ہو جائیگا۔ انگلز اپنے ایک خط میں لکھتا ہے کہ بلزاک کے کنٹری پارسن میں ہمیں یہ بات ملتی ہے: "اگر کارخانہ کی پیداوار کی قیمت اس کے بنانے کی قیمت سے زیادہ نہ ہو تو تجارت دم توڑ دیگی" آپ اس بارے میں کیا کہتے ہیں؟ جسے معاشیات سے واقفیت ہے وہ انگلز کے اس جملہ سے فوراً سمجھ جائیگا کہ بلزاک "فالتو قیمت" کے نظریئے کی طرف اشارہ کر رہا ہے اور انگلز کے اس سوال سے یہ مطلب نکلتا ہے کہ بلزاک بہت بڑا مصنف تھا کیونکہ اس نے "فالتو قیمت" کی جھلک دیکھی تھی۔ ادب یا آرٹ انسانی پیداوار ہے۔ عالم حیوانات میں اس کی کوئی جگہ نہیں ہے اور یہ کلچر کا ایک حصہ ہے۔ شاید اس کا سب سے زیادہ قیمتی حصہ ہے۔ جس کی تخلیق انسان نے فطری اور اصولی ضروریات کی تسکین کیلئے کی ہے۔ یہ فطرت انسانی کا ہمزاد ہے۔ کم سے کم کلچر فطرت انسانی میں اسی طرح چھپا ہوا ہے جیسے بیج میں پھول کا وجود۔ آرٹ کی روح تجربہ ہے۔ کائنات کے کسی گوشہ میں رنگ اور نور کا حسین ناچ فنکار کی آنکھوں کو اپنی طرف کھینچ لیتا ہے اور اسے دل و جان سے فریفتہ بنا لیتا ہے۔ ساتھ ساتھ کچھ اندرونی مطالبات بھی ہوتے ہیں جو اپنی تشفی کی تمنا لئے ہوئے خارجی دنیا پر اپنا نقش بٹھانا چاہتے ہیں۔ جب یہ اندرونی مطالبات جو خارجی اظہار کی نکاس ڈھونڈتے رہتے ہیں اس حسن سے ہم آہنگ ہوتے ہیں جو فنکار کی اندرونی دنیا کو متاثر کرتا ہے۔ تو اس ہم آہنگی، اس اتحاد کا نتیجہ فنکارانہ تجربہ ہوتا ہے جو کسی فنی شکل میں نمودار ہوتا ہے۔ ایسے تجربے اہم ہوتے ہیں۔ بہت اہم ہوتے ہیں۔ ان کی اہمیت کی وجہ یہ ہے کہ وہ عام تجربوں اور عوام کے تجربوں سے تنوع، وسعت، گہرائی اور قدر و قیمت میں بہت بلند ہوتے ہیں۔ ان تجربوں کو بیان کرنا اور دوسروں تک پہنچانا بھی ہوتا ہے۔ فنکار ان تجربوں کو بیان کرنے کے لئے جو طریقہ استعمال کرتا ہے وہی ٹکنیک کہلاتی ہے۔ ٹکنیک پیشکش کا وہ نازک اور کامل ذریعہ ہے جو تجربوں کو فنی عمل سے پوری پوری طرح ہم آغوش کر دیتا ہے اور ٹکنیک کی بہت بڑی اہمیت ہے۔ ٹکنیک کی کامیابی فنکار کے تجربوں کو ہم لوگوں تک پہنچاتی ہے اور ان تجربوں میں حصہ لینے کی راہ کھول دیتی ہے۔ اسطرح ہماری روحانی تکمیل کی تمنا کو تسکین دیتی ہے اور یہی روحانی تکمیل ہے جسے فنون ممکن الحصول بناتے ہیں۔[۵]

جدید اُردو شاعری

(ایک جائزہ)

جدید اُردو شاعری کی حد بندی راشد اور فیض کرتے ہیں۔ تنقید کے نزدیک اِس دَور کے حسن و قبح کو پرکھنے اور اس کی کامیابی اور ناکامی کو جانچنے کے لئے کچھ اور وقت اور فاصلے کی ضرورت ہے۔ پھر بھی اُردو شاعروں کی نئی نسل کو اس دَور نے اس قدر متاثر کیا ہے کہ آج کے مسائل کو سمجھنے اور کل کے فن کی حفاظت کے لئے اس کا جائزہ لینا تنقید کا فرض بن جاتا ہے۔

شاعری کے اس نئے دَور کا تاریخی اور سماجی پس منظر کیا تھا۔ اس کے پیچھے شاعری اور ادب کی روایات تھیں اس کی پشت پر اقبال اور جوش کے قدآدم سائے تھے۔ ایک نے شاعری کو فکر کی پختگی اور فلسفے کی متانت سے آشنا کیا تھا، دوسرے نے زندگی کی توانائی اور جذبے کی بے پناہ آگ سے۔ جدید شاعری کے پاس ٹکنیک کے تجربوں کی متاع بھی تھی۔ اختر شیرانی اور حفیظ نے وزن و بحر کے نئے مرکبات تیار کئے تھے۔ اس طرح موضوع اور اسلوب دونوں حیثیتوں سے اُردو شاعری تبدیلی کے لئے تیار ہو چکی تھی۔ اور جامد اسالیب کی جگہ نئے سانچوں میں ڈھلنے کے لئے بیتاب تھی۔

جدید اُردو شاعری کا ذہن محض ادبی روایات ہی سے نہیں بنا، اس کے پیچھے وہ سارا علمی اور ادبی سرمایہ تھا جو مغرب نے ہمارے سامنے لا ڈالا تھا۔ انگریزی اور یورپی ادب کے ذخیرے ایلیٹ اور آڈن کا کھویا ہؤا تفکر، رومانوی شاعروں کا سوز، حقیقت پسندوں کی تلخی فکر اور اس کے ساتھ سائنس کی وہ فضائیں جن میں ذہن انسانی یقین اور اعتقاد کی ساری زنجیریں شکست کر کے آوارہ گھوم رہا تھا۔ ڈارون نے بتایا کہ انسان خدا کا نائب ہونے کی بجائے حیوانی وجود ہی کی ایک کڑی ہے۔ فرائڈ نے کہا کہ یہ کڑی بھی اپنے شعور اور عمل میں اِس غیر مہذب جذبے ہی کی پابند ہے۔ جس پر کسی کا اختیار نہیں۔

مالتھس نے ایک قدم آگے بڑھ کر اعلان کیا کہ موت اور جنگ، وبا اور قحط جرم ضعیفی کی سزائیں ہیں اور اس کمزور انسان کے لئے جو اپنے وجود کے سارے بھرم کو توڑ نہیں سکتا۔ دنیا میں کوئی جگہ نہیں۔ دنیا تنازع للبقاء کا ایک وسیع میدان تھی جس میں آزاد کا مطلب شکستِ آرزو کے سوا اور کچھ نہیں، جہاں پیسہ خدا ہے، مادی ضروریات مختار ہیں اور جذبۂ معصوم سادہ امیدیں محض اپنی آگ کی خس و خاشاک، اشرف المخلوقات کی خودی اور سربلندی کا سارا پندار شکست ہو گیا۔

مارکس نے پھر بھی انسانی عمل کو کارگر ٹھہرایا اور تصورات کی تبدیلی اور قدروں کی اضافیت پر زور دیتے ہوئے بھی یہ امید دلائی کہ دنیا بدلی جا سکتی ہے۔ ماحول کو تبدیل کیا جا سکتا ہے۔ یہ تبدیلی بہتری کے لئے ہوگی اور یہ حقیقی بھی ہے اور لازمی بھی۔

وہم و یقین کی اس دھوپ چھاؤں میں ہماری شاعری پروان چڑھی۔ جذبۂ محض اور روحانی سرمستی کا اثر دھندلا ہوتا گیا اور فکر ابھرنے لگی۔ علم سے آشنا، کبھی گھبرائی ہوئی الجھی ہوئی اور مجروح کبھی روشن۔ تابندہ اور یقین خود آگہی سے آراستہ، اس کے چاروں طرف مغرب سے آئے ہوئے علم کی تشکیک اور جستجو ہی نہ تھی جس نے انسان کو بتلایا تھا کہ زندگی اتنی سادہ اور آسان نہیں جتنا رومان نگاروں نے اسے سمجھ رکھا تھا۔ اس کے گرد ہندوستانی سماج کی ناہموار سطح بھی تھی۔

غلامی، سیاسی اور ذہنی۔ جاگیردارانہ قدریں ادبی اور سماوی۔ مذہب کے قیود اور مناقشے، سرمایہ داری شہروں کا بڑھتا ہوا بحران اور اقتصادی تشنج۔ اس فضا نے نئے دور کی آمد آمد کا اعلان کیا۔ اس ماحول میں شاعرانہ ذہن نے بہت کچھ بنایا، بہت کچھ بگاڑا، سوچا اور جھنجھلایا، کبھی پرچم کاندھے پر سجایا اور اسے بدلنے چلا، کبھی چاند تارے نوچ ڈالنے کے حوصلے کئے، مگر یہ ماحول خارجی حقیقت کا یہ پرتو ہمارے شاعرانہ ذہن پر مستولی تھا حقیقت کا یہی گراں بار احساس جدید شاعری کی حد بندی کرتا ہے اور اس کے لہجے کو قدیم سرمایۂ شعر سے علیحدہ کرتا ہے۔

اس نئے لہجے نے فن کے پیکر میں اظہار پایا۔ اظہار کی مختلف صورتیں تھیں اور ہر منفرد شاعر کے کلام اور اسلوب میں اس کی جگہ اور اس کی نوعیت نرالی تھی۔

جدید اردو شاعری کے اس لہجے کی پرورش رومانوی دور نے کی۔ رومانوی دور جذبے

کی فرماں روائی کا دور ہے اور اس آئینہ خانہ میں قوت، حیات اور جمالیاتی تکمیل کی آورش ملتے ہیں۔ اس کے رنگ اور صورت مختلف ہوتے ہیں۔ یہ جذبہ کبھی اقبال کو مردِ مومن کے خواب دکھاتا ہے۔ کبھی جوش کو فطرت پرستی اور انقلاب پرستی پر اکسایا ہے۔ کبھی اختر شیرانی منزلِ لیلےٰ کی تلاش میں سرگرداں رکھتا ہے اور کبھی حفیظ کو تیرہ سو سال پرانی عظمتوں کی طرف کھینچ لے جاتا ہے۔ موضوع کے لحاظ سے یہ نسلی اور قومی عظمت کی بازیافت کا عہد ہے اور اسلوب کے لحاظ سے نغمے کی نئی ترتیب اور اسالیب کے نئے تجربوں کا۔

نئی شاعری جذبے کی اس فراوانی اور اسالیب کی اسی تلاش کا نتیجہ ہے۔ لیکن جذبے کی آگ یہاں افسردہ ہونے لگتی ہے۔ اور فکر سورج کی طرح طلوع ہو کر رومانیت کے فانوسوں کو پھیکا کر جاتی ہے۔

جذبے اور فکر، رومان اور حقیقت کی یہ امتیازی لکیر اس دور کے تمام تر شعرا کے کلام میں ملتی ہے۔ فیض نے تو "دے بفروختیم جانے خریدم" کہکر اس کی حد بندی کر دی اور اپنے کلام کو دو واضح حصّوں میں تقسیم کر دیا۔ "سرودِ شبانہ"، "آج کی رات" اور "میرے ندیم" سے "مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ"، "رقیب سے"، "بول" اور "میرے ہمدم میرے دوست" تک یہ منزل پوری واضح ہو جاتی ہے۔ راشد کی نظمیں "سوچتا ہوں کہ اسے واقفِ الفت نہ کروں" اور "لارنس بارغ" جیسے رومانوی تاثر پاروں سے "دریچے کے قریب"، "داشتہ"، اور "پہلی کرن" تک پہنچتے پہنچتے آہستہ آہستہ اس درمیانی خط سے گزرتی ہیں۔ جب سنگین حقیقتیں ایک جھٹکے کے ساتھ سارے خوابوں کو چکنا چور کر دیتی ہیں۔

"یہ مگر کیا تھے، خیالات تھے اوہام تھے دیوانے کے۔
نہ وہ گل چہرہ کنیزیں تھیں نہ دل شاد غلام۔
در و دیوار کے وہ نقش نہ دیواریں تھیں۔
سنگ اور خشت کے ڈھیروں پہ تھا کائی کا نزول۔
اور وہ ڈھیر بھی موجود نہ تھے۔" (خرابے)

جذبی کی ابتدائی غزلوں سے لے کر "طوائف" اور "نقاد سے" تک بڑی منزلیں ہیں۔ اور یہ وہ منزل ہے جو جذبے کو فکر تک لاتی ہے۔ مجاز کی نظمیں یا مکمل انقلابی ہیں یا پورے

طریقے پر رومانوی۔ شاعر کی رومانوی سرمستی دونوں کے امتزاج کی اجازت نہیں دیتی۔ "نورا" "آج بھی"۔ اور "مادام" ایک سمت اور "مزدور"۔ "انقلاب" اور "خواب سحر" دوسری طرف، یہ اور بات ہے کہ اس کی رومانوی نظموں میں لطیف اشارے ملتے ہیں اور انقلابی نظموں میں کہیں کہیں رومانوی کوندے لپک جاتے ہیں۔ جیسے 'آہنگ نو' میں۔ ع

پاس ناموسِ نگارانِ جہاں ہے تو اٹھو

اور عشرتِ تنہائی کا آخری بند۔ ساحر کے کلام میں یہ حد بندی رومانوی سرمستی سے شروع ہو کر "فنکار" اور "کوئی نے سوچا تھا" سے گزرتی ہوئی "میرے گیت تمہارے ہیں" اور "آج تک پہنچتی ہے۔ یہی خط جعفری کی شاعری سے بھی گزرتا ہے گو اس کی قطعیت کم ہے۔

یہ صعود اُردو شاعری کی ایک نئی منزل تھا اور اس کے اپنے امکانات بھی تھے اور اندیشے بھی۔

زندگی کی طرف یہ نیا رویہ جدید شاعری کی خصوصیت ہے، ہمارے شاعروں نے جس طرف دیکھا نہ تھا اب اس طرف دیکھا۔ یہ اور بات ہے کہ فکر آشنائی اور علم کے آگے سر جھکا دینے کی اس کوشش نے جذبے اور رومان کے وہ حوصلہ نواز چراغ گل کر دیئے۔

خیال و شعر کی دنیا میں جان تھی جن سے ٭ فضائے فکر و عمل ارغوان تھی جن سے
وہ جن کے نور سے شاداب تھے مہ و انجم ٭ جنونِ عشق کی ہمت جوان تھی جن سے

وہ آرزوئیں کہاں سو گئی ہیں میرے ندیم

کہیں انفرادی درد کو اجتماعی کرب میں سمونے کی کوشش کی اور اسے ہجوم میں گم کر دیا۔ کبھی کلبۂ احزان میں اسیر کر کے داخلی خلاؤں کے سپرد کر دیا۔ کہیں جعفری نے جنم لیا کہیں میراجی نے۔

جدید شاعر کے نزدیک زندگی نہ داخلی خواہش تھی نہ مایا جال۔ کائنات نے ایک خارجی حقیقت کا روپ لے لیا تھا۔ جسے نہ بھلایا جا سکتا ہے اور نہ جس سے منہ موڑا جا سکتا ہے۔ اختر شیرانی کی سرمستی اور اقبال کا اعتماد اور حوصلہ یہاں کہیں نہیں ملے گا۔ امید پرست اور مارکسی شاعروں میں بھی نہیں۔ ہمارا شاعر زندگی کے بارے میں سوچتا زیادہ ہے اس سے لرزاں اور خائف ہے۔ اس کو نظر بھر کر دیکھنے کی ہمت کرتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ اس دَور میں جعفری کی "نئی دُنیا کو سلام" چھوڑ کر کوئی طویل نظم نہیں لکھی گئی۔ اقبالؔ کے ساقی نامے اور حفیظؔ کے شاہ نامے کے لئے جس دلجمعی اور خارجی زندگی کے بارے میں بیباک رویے کی ضرورت ہے۔ وہ یہاں مفقود ہے۔ ادھر کچھ دنوں سے طویل نظمیں لکھی جا رہی ہیں۔ انکی حیثیت خارجی عمل سے زیادہ داخلی خود کلامی کی ہے۔

اپنے میں کھوئی ہوئی یہ تلخ کام فکر ہر قدم پر ملتی ہے۔ یہ ایک نیم فکری، نیم جذباتی مرکب ہے جو باہری دُنیا سے صرف اسی حد تک واقف ہے کہ اس کے بارے میں سوچ سکے۔ ہمارا شاعر ایک فکری وجود ہے، ایک سوچنے والا ذہن ہے۔ ٹھوکریں کھانے اور اُمنگ کے نغمے گانے والا مطرب خوش نوا شاذ و نادر ہی کہیں ملتا ہے۔

حقیقت پسندی نے محبت اور حسن کے بارے میں بھی نیا تصوّر قائم کیا اور یہ نیا تصور جدید شاعروں میں کم و بیش سبھی نے اپنایا۔ وہ حُسن جس پر دل و ایمان لٹتے تھے اور جس کے ہل جانے سے تقدیر نگوں ہو جانے کا یقین رہتا تھا خلا میں گم ہو گیا تھا۔ اس کی جگہ گوشت پوست کے نسوانی ڈھانچے اُبھر رہے تھے۔ ان کے دروازوں پر دربان نہیں، سماجی وقار کے پہرے تھے۔ یہ محل سرائے کی چہار دیواری میں نہیں طبقاتی تقسیم اور اقتصادی ناہمواری کی دیواروں میں اسیر یا محفوظ تھے۔

عشق افلاطونیت سے گزر کر جسم کی مایوس پکار تک پہنچا، اب وہ عبادت لب و رخسار کی حدود سے نکل کر محبوب سے قریب آتا ہے۔ "غم جاناں" دست حنائی کے لمس سے گزر کر غم دوراں تک پہنچتا ہے۔ غم جاناں پر جان دینے کے بجائے اسے غمِ دوراں پر کمند ڈالنے کا ذریعہ بناتا ہے۔ کبھی اسے غمِ دوراں ہی کا ایک حصّہ سمجھ کر اس میں محو رہتا ہے کبھی اسے فراموش کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔

راشد کی محبت خالص جنسی اور مادی ہے۔ اسے جذباتی سیرابی کی آرزو بھی نہیں اس کا سارا وجود اسی مادی کرّے پر رومان اور عشق کے مسائل طے کر لیتا ہے "پہلی کرن" کے سوا اور کہیں بھی اس کا دل کسی اشارۂ ابرو یا جنبش لب کا آسرا نہیں چاہتا۔

اپنے جذبات کی شوریدہ سری سے مجبور۔
مضطرب رہتا ہوں مدہوشی و عشرت کے لئے۔
اور تری سادہ پرستش کی بجائے

مرتا ہوں تیری ہم آغوشی کی لذت کے لئے۔ (عہد وفا)

فیض حسن کی مجبوریوں اور اداسیوں سے واقف ہو کر بھی عارض پر غازے کے غبار اور ٹمٹماتے ہوئے آویزے کا خیال کرتا ہے۔ ملبوس کی افسردہ مہک اور ہنستی ہوئی راتوں کی کسک کے تذکرے کرتا ہے جو اسے کشاں کشاں کائنات کے درد اور غم دوراں کے مسائل تک لے جاتے ہیں۔ "پہلی سی محبت" شکست ہوتی ہے۔ حسن کے چہرے پر آلام کی گرد کے نشانات ابھرتے ہیں اور عشق اپنی دوروزہ جوانی کی شکستوں کا شمار کرتے ہوئے رومانوی ناکامی کو بھی:-

مرے دریائے بیتابی میں ہے اک موج خون وہ بھی

سمجھ کر خاموش ہو جاتا ہے۔

فراق کے کلام میں عشق آرزو اور شکست آرزو، محرومی اور کامرانی کا ایک گلستان ہے جہاں سایہ بھی ہے اور رنگ بھی، وہ ایک تصور پرست کا جذبۂ بیباک نہیں۔ سنبھلا ہوا، ٹھہرا ہوا تجربہ ہے جو انسانی وجود کو پیش آرہا ہے۔ کبھی حسن کی تابناکی زندگی کی رونق اور جینے کی حسرت کو اجاگر کرتی ہے۔ جیسے "شام عیادت میں":-

جیوں گا ہاں جیوں گا میں نگاہ آشنائے یار

کبھی اداس کرتی ہے، کبھی اداسی بھی غم روزگار کی تلخی کے مقابلے میں بھلا دی جاتی ہے اور شاعر اسی اداسی کے لئے، زندگی کے لئے، اسی حوصلے کے لئے، اسی حسرت تعمیر اور شکست آرزو کے لئے تڑپتا ہے، کبھی حسن کی اداسیوں کا خیال کرتا ہے۔

یہ ذکر، یہ درد، یہ آزردہ حالیاں تیری ÷ جو چوم چوم نہ لوں سب اداسیاں تیری

کبھی اپنے جبر و اختیار کے تذکرے:-

جو تیرے گیسوئے پُرخم سے کھیل بھی نہ سکیں ÷ ان انگلیوں سے ستاروں کو چھیڑتا ہوں میں

جذبی کی "طوائف" اور "تو ہی بتا" میں حسن، آلام اور شکست آرزو سے بے پروا نہیں رہتا۔ راشد نے جو بات "خندۂ بیباک" سے پہچانی تھی:

میں ترے خندۂ بیباک سے پہچان گیا
کہ تری روح کو کھاتا سا چلا جاتا ہے
کھوکھلا کرتا چلا جاتا ہے کوئی الم زہر گداز (داشتہ)

جذبی نے اسے بڑے فنکارانہ وقار اور خلوص کے ساتھ کہا ہے۔

جن فضاؤں میں بھٹکتے ہیں خیالات ترے ✤ ہے وہاں کون بجز میرے ترا ہم پرواز
کون سمجھے گا سوا میرے ترا حزن و الم ✤ جیب تیرے روش پہ بکھری بھی نہ ہو زلفِ دراز

جذبی کی افسردگی میں حسن پانے کی سعی کی ہے۔ یہ حسن کاری کا نیا خاکہ ہے۔

عشق کے بارے میں مجاز نے ایک نیا رُخ پیش کیا، یہ رُخ مجاز ہی پیش کر سکتا تھا۔ کیونکہ اس کے کلام میں فکر کی تلخ پختگی کی بجائے زندگی کی اُمنگ اور جذبے کا والہانہ پن ملتا ہے۔ جذبی کی افسردگی کے برخلاف مجاز کا عشق سرمست اور حسن شاداب اور جوان ہے۔ وہ نہ تشنہ کام ہے اور نہ آوارۂ وادی، وہ شکستوں میں گھبرانے کا نہیں، ان میں گم کر گیت گانے کا عادی ہے۔ ناکامیوں سے اسے محبت نہیں، لیکن ناکامیاں اسے مایوسی نہیں اُمنگ اور حوصلہ دیتی ہیں۔

مَیں ہوں مجاز آج بھی زمزمہ سنج و نغمہ خواں

میں "آج بھی" کا ٹکڑا سرمد کی اس رباعی کی بازگشت اپنے ساتھ لاتا ہے۔

سرما بگذشت و ایں دلِ زار ہماں ✤ گرما بگذشت و ایں دلِ زار ہماں
القصہ تمام سرد و گرمِ عالم ✤ برما بگذشت و ایں دلِ زار ہماں

اس کا عشق جراحت آشنا ہے سرمست اور انجام سے بے پروا۔ سرکش اور شوخ مجاز فکر کی افسردگی کا نہیں جنوں کی طوفانی مستی کا شاعر ہے۔

ساحر نے نسوانی پیکر کی تصویر متاعِ ارمانوں میں سمو کر بنائی۔ پورے حوصلے کے ساتھ زندگی کے آدرش، محبت کرنے اور حُسن کو پا لینے کے منصوبے بنائے اور پھر ان خوابوں کی شکست کا نظارہ بھی کیا۔ پُر خلوص اور پاکیزہ محبت کی جو تصویریں ساحر نے کھینچی ہیں۔ نشاط اور طرب سے بوجھل کے اس کی شاعری میں اسیر ہیں وہ کہیں اور نہیں ملتے۔ "کبھی کبھی" اور "مَیں نہیں تو کیا" میں یہ احساس پوری شدت سے اُجاگر ہوا ہے۔

جدید اُردو شاعری غمِ جاناں سے غمِ دوراں کی طرف ایک طویل سفر ہے۔ غمِ دوراں کا یہ احساس بڑا ہی متنوع اور رنگا رنگ ہے۔ یہاں زلف و عارض کے سائے بھی خنک اور سرد ہوتے نظر آتے ہیں اور ان میں بھی زندگی کی محرومی اور تشنگی ساتھ نہیں چھوڑتی حسن اور

رومان کے نخلستان سکون نہیں دیتے پناہ البتہ دیتے ہیں۔ یہ لمحہ لمحہ غنیمت ہے۔ مگر کرب اور درد سے بھرپور ہے۔

زندگی کے ہمت شکن ماحول نے گندی پھولوں سے سجی ہوئی زنجیروں سے ساری آرائشیں نوچ پھینکیں اور ان کا آہنی اور بے رنگ روپ ظاہر کر دیا۔ کچھ شاعروں نے زندگی کے مسائل سے اُلجھنے کی کوشش کی اور کچھ نے اپنے گریبان ہی کو غنیمت جانا۔ وہ اپنے ہی خول کی طرف لوٹنے لگے۔ کیا وہ حُسن کے قصیدے لکھیں جب کہ حسن کھیچے یہ خاکے بھی اس کے پاس نہیں رہ سکتے؟ کیا وہ اس کے نغمے گائے جبکہ عہد وفا اور پیمان ابدی سبھی فریب ہیں۔ کیا وہ اس سماج کے لئے لکھے جو اس کے دُکھ درد، اس کی زندگی اور موت سے بے پروا ہے جو اس کی نظم کو محض ایک جنس کی طرح خریدنا چاہتی ہے۔

شاعری میں داخلیت کے اس سنگین جذبے نے دخل پایا۔ یہ جذبہ پہلے دَور کی داخلیت سے مختلف تھا کیونکہ اس کے پاس جذبۂ معصوم نہیں تھا، فکر مسموم تھی۔ میراجی کی شاعری اس جذبے کی ترجمان ہے۔ ان کی شاعری ہمارے سارے تشنج، تلخی اور اعصابی کھچاؤ کو پوری عریانی اور بیباکی کے ساتھ اسیر کرتی ہے۔ ان کی زبان اور تمثیلیں اپنی انفرادی دنیا علیحدہ بسائے ہوئے ہیں۔ انفرادیت کے اس خول سے کبھی کبھی ایک اجتماعی مسرت اُبلتی ہے۔ ایک انسان، ایک سماجی اور مجلسی انسان پکار اُٹھتا ہے۔

میرے پیارے لوگو۔
میرے پاس آؤ۔

مگر 'سمبلسٹ' شاعروں کی زبان اجنبی ہے اور جذبات مجروح اور ناشناسا۔ اس طرزِ خیال میں میراجی کا اثر وسیع اور کچھ عرصے کے لئے ادبی زندگی پر حاوی رہا پھر بھی میراجی کے سوا اور کوئی شاعر کامیابی سے اس اسلوب کو اختیار نہیں کر سکا۔ اس کے لئے جس تشکیک عمل اور جس طاقتور غیر سماجی "انا" کی ضرورت تھی وہ انقلابی شاعری کے رولے سے پیدا نہ ہو سکی۔ اور یہ طوفان جس تیزی سے آیا تھا اسی تیزی سے اتر بھی گیا۔

انقلابی شاعری جلد ہی جدید اردو شاعری کی فطرت ثانیہ بن گئی۔ ترقی پسند مصنفین سے متعلق ہو کر شاعروں کو قنوطیت کے بجائے اُمید، اور وہم کی جگہ ایک ایسا یقین ملا جس نے

کم ازکم وقتی طور پر سارے مسائل کو حل کر دیا۔ مجاز اور ساحر گو دیر تک انقلابی شاعر نہ رہ سکے پھر بھی ان کے ہاں انقلابی فلسفے کی یہ گونج ایک بازیافت کی حیثیت رکھتی ہے۔ فردوسِ گم گشتہ کی بازیافت "طلوعِ سحر" اور "طلوعِ اشتراکیت" دونوں اس کی مظہر ہیں۔

اُردو میں انقلابی شاعری کی روایت جوش سے شروع ہوتی ہے۔ یوں تو حالی اور اکبر، اقبال اور ظفر علی خاں کی شاعری کو بھی اس ضمن میں رکھ سکتے ہیں لیکن موجودہ ذہن انقلابی شاعری سے آج جو مفہوم سمجھتا ہے اس کی بنیاد جوش ہی نے استوار کی۔ جوش نے انقلاب کا نعرہ ایک رومانی گھن گرج کے ساتھ لگایا تھا۔ ان کے نعرۂ جنگ میں صلیبی لڑائیوں کے رجز کی گونج تھی۔ جہاں شاعر "جہانِ خراب" کی کوتاہیوں کو کچھ اس جذبے سے مٹانا چاہتا تھا۔

گفتند جہانِ ما آیا بتو می سازد ✤ گفتم کہ نمی سازد گفتند کہ برہم زن

جوش کے کلام میں انقلاب داخلی آرزومندی کی ایک تمثیل ہے۔ اختر شیرانی کے کلام کی سلمیٰ، منزلِ لیلیٰ، رندوں کے لئے مژدۂ جاں نواز اور ناخوشگوار مزاج کے لئے عذابِ الیم کی بشارت۔ اس کا حکیمانہ جواز معدوم ہے۔

مجاز کی "انقلاب" "مطربہ سے" "مزدور" اور "ہمارا جھنڈا" میں بھی یہی رجزیہ آہنگ ملتا ہے۔ بنیادی طور پر مجاز کا کلام سنبھلی ہوئی لطیف رومانیت کا شکار ہے اس میں دورِ وسطیٰ کے یورپ کی فضا کا احساس ہوتا ہے۔ وہی انفرادی ہیروازم کا داخلی جذبہ مہمتوں میں گھرنے کا شوق، انہیں فتح کرنے کا ارمان جو اسے انقلاب کی طرف لے جاتا ہے۔

صحرا ہو، خارزار ہو، وادی ہو، آگ ہو ✤ اک دن انہیں مصیبتوں میں ہم بھی ہوں
اک لشکرِ عظیم ہو مصروفِ کارزار ✤ لشکر کے پیش پیش مقابل میں ہم بھی ہوں
چمکے ہمارے ہاتھ میں بھی تیغِ آبدار ✤ ہنگامِ جنگ نرغۂ باطل میں ہم بھی ہوں

یہ تمنا اس کی سبھی انقلابی نظموں میں کارفرما ہے۔ "سرمایہ داری" "مجھے جانا ہے اک دن" اور "اندھیری رات کے مسافر" میں اس کے خدوخال واضح ہوتے ہیں پھر انہیں جانبازوں کی طرح نازنینوں کی بے پایاں محبت، سرکشی آرزو انہیں جان پر کھیل کر پانا۔ وہی عارض ولب کی حکایتیں، فتوحات کے ولولے، جنگی مہمات اور انقلابی نغموں کی آگ، جراحتوں سے محبت اور خطر پسندی کا جوش، کمند و سپر کے چرچے، شہریاروں سے رقابت کا جنون اور اخلاقی قدروں سے بغاوت کرنے کا حوصلہ ——— ایک نیا ہیرو سامنے آتا ہے جو ذہن میں رکھ

نائیٹ کی یاد تازہ کر دیتا ہے۔ یہی وہ آہنگ ہے، جو جعفری کی شاعری کو بیک وقت انقلابی آگ اور رومانوی نغمگی سے آشنا کرتا ہے۔

انقلابی شاعری کو جعفری نے ایک نئے رُخ سے آشنا کیا۔ یہاں اسے رومانوی آرزو مندی، اور حکیمانہ فکر کو سمونے کی کوشش کی گئی تھی۔ سائنٹفک اور سیاسی نظریوں ہی کو نہیں وقتی موضوعات کی صحافت کو شاعرانہ وقار اور فنی ابدیت بخشنے کی سعی کی گئی۔ جعفری نے انقلابی شاعری کو نئی توانائی ہی نہیں، اساسی بھی بخشی۔ آواز اور رجز ہی کو نہیں رنگ اور نور کو بھی فروغ دیا۔

شہر اور گاؤں شربت کے پیالے ہیں۔\
جو وادیوں اور میدانوں کی کشتیوں میں سجائے گئے ہیں۔\
ایک ایک کرکے ان کو اٹھالو۔\
اپنی صدیوں کی پیاس اب بجھالو۔

شریف بہنو\
غیور ماؤ\
تمہارے بیٹے تمہاری فریاد سُن رہے ہیں ......\
وہ اپنے سینے کا سوز لائیں\
مَیں اپنے نغموں کی آگ لاؤں\
تم اپنی آہوں کی مشعلوں کو جلاکے نکلو\
ہم اپنی روحوں کی تابناکی سے اس اندھیرے کو پھونک دیں گے\
کہ جس کے منحوس دامنوں میں\
گناہ پروان چڑھ رہے ہیں۔

"نئی دنیا کو سلام" انقلابی شاعری کا نیا روپ ہے۔ اس کی کامیاب نظموں نے انقلابی شاعری کو نئی بلندیوں سے آشنا کیا۔ جعفری ان گنے چنے شاعروں میں ہے جو علم کی بے یقینی کا شکار نہیں جن کے پاس یقین کا نور ہے اور اعتقاد کی روشنی، اس میں انفرادی فکر کی کمی، داخلی سوز کا فقدان اور خطابت کی بہتات نظر آتی ہے۔ جو شاعرانہ تناسب کا طلسم شکست

کر دیتی ہے۔ مثلاً "سیلاب چین" کے ابتدائی تین صفحے۔ یہ بے جا تکرار اور غیر محتاط طور پر زور دینا۔ جگہ جگہ پر نامناسب حد تک پہنچ جاتا ہے۔ جعفری کی انقلابی شاعری نے نئے موضوعات اور اظہار کی نئی دولت بخشنے میں ایک کارنامہ انجام دیا ہے۔ آئندہ نسلیں اس سمندر سے موتی چن لیں گی اور خالی سیپیاں ساحل پر پھینک دیں گی۔

ساحر کی انقلابی شاعری میں البتہ ایک البیلی آن بان ہے، گھن گرج کم اور نغمگی زیادہ اس کے طوفانی اور شوخ رنگ نظموں میں بھی ایک ایسی نرم آنچ ہے جو محض داخلی جذبے ہی سے پیدا ہوتی ہے۔ "شہزادے"، "جاگیردار" اور "فنکار" حکیمانہ فکر اور داخلی جذبے کے کامیاب نمونے ہیں۔ وقتی موضوعات پر لکھتے ہوئے بھی یہ داخلی شائستگی اسکا ساتھ نہیں چھوڑتی "آج" اس کی کامیاب مثال ہے :۔

"ساتھیو! مَیں نے برسوں تمہارے لئے
چاند تاروں بہاروں کے سپنے بُنے
حسن اور عشق کے گیت گاتا رہا
آرزوؤں کے ایواں سجاتا رہا
آگ اور خون کے ہیجان میں
سرنگوں اور شکستہ مکانوں کے ملبے سے پُر راستوں پر
اپنے نغموں کی جھولی پسارے
در بدر پھر رہا ہوں
مجھ کو امن اور تہذیب کی بھیک دو"

کیفی نے وقتی موضوعات پر کامیاب نظمیں لکھنے کا تجربہ کیا۔ اس نئے تجربہ میں ظفر علی خاں اور اکبر کی سادگی نہیں اس کے اجزا ابھی پختگی سے آشنا نہیں ہوئے۔ کیفی کے پاس شعریت روانی اور سادگیٔ ادا کی متاع ہے لیکن اس نے اپنے لئے جن منازل کا انتخاب کیا ان سے عہدہ برآ ہونے کے لئے دوسرے لوازمات کی ضرورت ہے۔

اس طرح جدید اُردو شاعری ایک نیا احساس اور نیا ادراک لے کر پیدا ہوئی احساس سے تلخی، داخلی اُلجھن، خود سپردگی اور بغاوت کے جذبے جاگے اور ادراک نے خارجی دُنیا

کے دیکھنے اور اسے بدلنے کا خیال پیدا کیا۔ حقیقت ایک بے رحم دیوی کی طرح سامنے آئی ہمارا شاعر ایک ایسی دنیا میں اپنے وجود کو محسوس کرنے کی کوشش کر رہا تھا جو اس نے پہلی بار دیکھی تھی۔ علم و آگہی سے تاریکی کے خلاف اتر رہے تھے اور اندھیرے کی عادی نگاہیں وہم و یقین، جستجو اور بازیافت کے سہارے دھیرے دھیرے اُجالے کی طرف اُٹھ رہی تھیں۔ ان میں کہیں "اے روشنی طبع تو بر من بلا شدی" کی کیفیت تھی۔ اور کہیں ایک نئے اعتماد کی جھلک۔

شاعری میں بہرحال خارجی دنیا پوری سنگین حقیقت اور بے رحم سچائی کے ساتھ در آئی تھی، رومان کے پردے اُلٹتی، داخلی رنگ محلوں کو چکنا چور کرتی، اب اپنے گریبان سے اُلجھنے کا شغل ہی سب کچھ نہ تھا۔ آج جراحتوں کے چمن سامنے کھلنے لگے تھے۔ اور چمن بندی دوراں کا فریضہ شاعر کو چار و ناچار قبول کرنا پڑا تھا۔ آج شاعر کی آواز داخلی گہرائیوں ہی سے نہیں کائنات کی وسعتوں سے بھی آنی چاہیئے، اسے جذبے سے گرانبار نہیں علم و شعور سے رچا بُوا بھی ہونا چاہیئے یہی جدید شاعرانہ عظمت کا نشان تھے اور اُردو شاعری کی شاہراہ اس نئی روشنی میں کتنی تابناکی اور دل آویزی کیوں نہ ہو پھر بھی یہ نہ بھولنا چاہیئے کہ یہ چراغ بھی۔

چراغِ راہ ہے منزل نہیں ہے

جدید اُردو نثر کا اسلوبی ارتقا

اسالیب اَدب کا ارتقا اگرچہ ادیب کی شخصیت کا مظہر ہوتا ہے لیکن ارتقائے زبان کی ایک خاص منزل کے بغیر اس کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ زبان کے پختہ ہونے، اظہار کی اہلیت پیدا کرنے اور خیال یا جذبے کی پیچیدگیوں کا ساتھ دینے کی قوت حاصل کرنے میں وقت لگتا ہے۔ اس لئے جب جدید اُردو نثر میں اسالیب کے ارتقا پر غور کرنا ہو تو اس حقیقت کو نظرانداز نہیں کرنا چاہیئے کہ اگرچہ نثر کے ابتدائی نمونے پندرھویں صدی عیسوی میں نظر آنے لگتے ہیں لیکن وجہی کی سب رس اور تحسین کی نوطرز مرصع کو چھوڑ کر اٹھارویں صدی کے خاتمہ تک ایسا نثری ادب نظر نہیں آتا جس میں ادبی اور فنی حسن تلاش کیا جا سکے۔ سچ یہ ہے کہ اُردو نثر کا اصل سرمایہ تقریباً ڈیڑھ سو سال کی محنت کا نتیجہ ہے اور اسے جدید ہی کہہ سکتے ہیں۔ اس کی کڑیاں فورٹ ولیم کالج، دلّی کالج کی ورناکیولر ٹرانسلیشن سوسائٹی، لکھنؤ میں سائنس کی بعض کتابوں کے تراجم، حیدرآباد میں شمس الامراء امیر کبیر کی ان علمی کوششوں سے ملائی جا سکتی ہیں جو بہت زیادہ عام نہ ہونے کی وجہ سے ادیبوں اور عام پڑھنے والوں کو متاثر نہ کر سکیں لیکن جن کی ہیئت، ترتیب اور ترکیب میں ان جدید تصورات کی کارفرمائی نظر آتی ہے جو ہندوستان کے خالص مشرقی انداز نظر پر اپنی چھوٹ ڈال رہے تھے۔ جدید کا تصور ایک زمانی تصور ہے لیکن واقعات کے رشتے ایک دوسرے میں اس طرح گتھے ہوئے ہیں کہ ماضی سے بالکل الگ کر کے کسی خاص تاریخ یا سال سے دَورِ جدید کو شروع نہیں کیا جا سکتا یہاں تک کہ ۱۸۵۷ء کی بغاوت بھی، جسے عام طور سے دَورِ جدید کا نقطۂ آغاز قرار دیا جاتا ہے۔ اپنے وجود کے لئے اس دَور کی محتاج تھی۔ جو گذر چکا تھا اور جس کا شمار قدیم میں کیا جاتا ہے۔ اس طرح ہم جدید اُردو نثر کی تاریخ انیسویں صدی میں کہیں سے شروع کر سکتے ہیں۔ اس مضمون میں جدید محض زمانے کے اعتبار سے پیشِ نظر نہیں ہے۔ بلکہ اس نوعیت کے لحاظ سے ہے جو ادبی ارتقا میں ایک خاص منزل اور مقام پر پیدا ہوئی۔ یہ منزل اُس وقت آئی

جب وہ سارے تعلیمی، سماجی، تہذیبی، علمی اور ذہنی اسباب یکجا ہو گئے جن کی وجہ سے زندگی کے نئے تقاضے وجود میں آتے ہیں اور لوگ اپنے مسائل کا حل بدلے ہوئے حالات کی روشنی میں تلاش کرنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ انیسویں صدی کے وسط میں اس حیثیت سے ایک اہم نقطۂ آغاز بن سکتا ہے کیونکہ جہاں تک اُردو نثر کے ارتقا کا سوال ہے اس وقت وہ سارے حالات ایک خاص تیز رفتاری سے وجود میں آرہے تھے۔ جو کسی ادب کی تقدیر بدل سکتے ہیں۔

نثر کی خصوصیات میں ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ ترسیلِ علم کا کام دیتی ہے یعنی اس کے ذریعہ وہ سماجی مقاصد پورے کئے جا سکتے ہیں جن کا بروئے کار لانا کسی خاص زمانے میں ضروری ہو جاتا ہے۔ چنانچہ انیسویں صدی کے بدلتے ہوئے شعور نے ذہنی کشمکش کی وہ صورت پیدا کر دی تھی جہاں مختلف نقطہ ہائے خیال رکھنے والے اپنے تصوّرات کی تبلیغ ضروری سمجھنے لگے تھے۔ نئی تعلیم نے صدیوں کی بنی بنائی راہوں پر چلنے میں روڑے اٹکانے شروع کر دیئے تھے اور نئے علوم اس بات پر مجبور کر رہے تھے کہ زندگی کا سارا سرمایہ ان کی روشنی میں پھر اس حیثیت سے پرکھ لیا جائے کہ آنیوالی نامعلوم منزلوں میں اس پر بھروسہ بھی کیا جا سکتا ہے یا نہیں۔ اگر ایک طرف ایسے لوگ تھے جو قدیم تصوّرات سے ہٹنا اپنی ذہنی اور جذباتی موت کے مترادف سمجھتے تھے تو دوسری طرف ایسے گروہ بن گئے تھے جنکے خیال میں قدیم علوم زندگی کا ساتھ دینے کے قابل ہی نہیں رہے تھے۔ ظاہر ہے کہ جب ایسی کشمکش پیدا ہوتی ہے تو اگرچہ مادّی طور پر وہ معاشی اور اقتصادی تغیر کی شکل میں رونما ہوتی ہے لیکن جذباتی اور ذہنی حیثیت سے اس کا اظہار ان ذہنی اقدار کی کشاکش کی صورت میں ہوتا ہے جو مذہبی روایات اور تہذیبی مراسم زندگی سے وابستہ ہوتے ہیں۔ خیالات کے اس تصادم کی دلچسپ مثالیں راجہ رام موہن رائے کی تحریک اصلاح اُن کے مخالفین کی تحریروں میں بھی دیکھی جا سکتی ہیں اور سر سید اور اُن کے معترضین کی ادبی بحثوں میں بھی۔ جب خیالات کا تصادم ہوگا اور لوگ اپنے اپنے نقطۂ نظر کی برتری ثابت کر کے دوسروں کو اس سے متاثر کرنا چاہیں گے تو لامحالہ انہیں اظہار کے ایک ایسے اسلوب کا سہارا لینا پڑے گا جو مدلّل، جاندار، رواں، عام فہم اور اثر انگیز ہو۔ یہی چیز جدید نثر کے ارتقا کا سنگِ بنیاد بن گئی۔ مذہبی تغیرات اور سماجی اصلاح کے تصوّرات وضاحت چاہتے

تھے۔ نئی تعلیم کی وجہ سے حقیقت پسندانہ رویہ اختیار کرنا ضروری ہو گیا تھا اور جدید علوم کی ترویج وقت کے تقاضوں سے ہم آہنگ بننے کے لئے ناگزیر ہو گئی تھی۔ ان تمام باتوں کے لئے نثری اظہار ہی ایک مضبوط ذریعہ بن سکتا تھا۔ اس لئے جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ غدر کے بعد اچانک اُردو نثر میں وہ ساری صلاحیتیں پیدا ہو گئیں جنہیں ایک اعلیٰ پایہ کی نثر کے لئے ضروری قرار دیا جاتا ہے تو ہمیں تعجب نہیں ہوتا۔ جو شخص اس دور کے تغیرات اور اُن کے بنیادی اسباب کا اندازہ نہیں لگا سکتا۔ اس کی سمجھ میں یہ بات آسانی سے نہیں آسکتی کہ تھوڑے ہی دنوں کے اندر اُردو نثر جو قصہ کہانیوں، مذہبی بحثوں اور معمولی ترجموں سے آگے نہیں بڑھی تھی، کس طرح اس قابل ہو گئی کہ سوانح نگاری، تنقید، لسانی مسائل، انشائیہ نگاری، تاریخ نویسی اور مدلل فلسفیانہ مقالات کو وجود میں لا سکے۔ اس عہد کی ساری تہذیبی ذہنی اور سماجی کشمکش کے پیچھے شعوری یا غیر شعوری طور پر قدیم اور جدید، مشرق اور مغرب مذہب اور سائنس، روایت اور وراثت، اصلاح اور رسم و رواج کی کشاکش سے کام کر رہی تھی۔ یوں تو درحقیقت ہندوستانی ذہن تین حصوں میں بٹا ہوا تھا۔ جو قدیم کے مقابلہ میں جدید کی طرف مائل تھا، وہ جو جدید سے خوفزدہ ہو کر قدیم ہی سے چمٹا رہنا چاہتا تھا اور وہ جو دونوں کی اچھائیوں کو ملا کر ایک جدید تصورِ حیات کی تعمیر کرنے کا متمنی تھا، لیکن عملاً یہ تصادم اصلاح پسندوں اور قدامت پرستوں کے درمیان نمایاں ہوتا تھا کیونکہ خالص جدید نظریات کی حمایت کرنے والے بہت کم تھے اور ہندوستان کی معاشی اور سماجی حالت کو دیکھتے ہوئے ایک ایسے جدید طبقہ کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا جو اپنی سامنتی جڑوں کو یکسر کھو کر نئی زندگی کا منبع بن جائے۔ اس لئے رام موہن رائے ہوں یا سر سید حالی ہوں یا نذیر احمد، آزاد ہوں یا شبلی، سب اصلاح کی حدوں کے اندر ہی کام کر رہے تھے۔ اس طرح زبان و ادب پر ان کے اثرات ایک خاص طرح کی حقیقت پسندی کا پتہ دیتے ہیں اور اس درمیانی گروہ کا پلّا آہستہ آہستہ بھاری ہوتا نظر آتا ہے۔ جو بدلتے ہوئے حقائق کو محسوس کر کے اپنے ادبی کارناموں کو ان سے ہم آہنگ کرنا چاہتا تھا۔

اس دور کی نثر کا مطالعہ کرنے والا ان چند حقائق سے واضح طور پر متاثر ہوگا۔ پہلی بات تو یہی جس کی طرف اشارہ کیا گیا یعنی مسائل کی وضاحت اور خیالوں کی کشمکش کی وجہ سے ایک مرصع اور رنگین اسلوب کی جگہ سادہ نگاری کو عروج ہوا کیونکہ حقیقتیں اس کے

ذریعہ زیادہ جاندار شکل میں پیش کی جا سکتی تھیں۔ دوسرے یہ کہ ہر اہم لکھنے والا ایک اصلاحی مقصد کا منبع نظر آتا ہے اور وہ اپنے مقصد پر پردہ ڈالنے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ شعوری طور پر اس کا اعلان کرتا ہے کہ ادب کو قومی تعمیر کے کام آنا چاہیئے۔ تیسری اہم بات نئے اصناف کا وجود میں آنا ہے جن سے اردو نثر کا دامن پہلے خالی تھا اور ادب کو جس حد تک بھی داخلی کیفیات اور تجربات کا نتیجہ قرار دیا جائے یہ حقیقت نمایاں رہتی ہے کہ وہ خارجی اثرات اور محرکات سے بھی اپنا دامن نہیں بچا سکتا۔

اب جو محرکات کا ذکر آ گیا ہے تو یہ کہہ دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ساری دنیا میں ادبی ارتقا کا دامن بھی مختلف علاقوں کی صنعتی اور سائنسی ترقی سے بندھا ہوتا ہے۔ نئے حالات نے پریس قائم کرنے اخبارات اور رسائل شائع کرنے اور کتابوں کی خرید و فروخت کو ایک تجارتی شکل دینے کی طرف متوجہ کیا۔ اس طرح ادیبوں اور ان کے پڑھنے والوں کے درمیان وہ رشتہ قائم ہوا جس کا تصور اس سے پہلے نہیں کیا جا سکتا تھا۔ اب تک شعر و ادب کی سرپرستی کرنے والے بادشاہ اور ان کے امراء تھے، کتابوں کی خریداری مخصوص طبقوں تک محدود تھی۔ تصانیف کی نقل اور فراہمی کا مسئلہ بھی پیچیدہ تھا لیکن جب کتابیں آسانی سے چھپنے اور بازار میں فروخت ہونے لگیں تو تمام پڑھنے والے ادیبوں اور شاعروں کے سرپرست بن گئے۔ یہ ایک طویل بحث ہے کہ ان باتوں کا ادبی ذوق پر کیا اثر پڑا اور صنعتی دور نے ادبی ارتقا کی رفتار کو کس طرح دوسری طرف موڑ دیا۔ یہاں اتنا ہی کہا جا سکتا ہے کہ جب جاگیردارانہ نظام کا زوال ہوا تو ادب نے اپنے لئے ایک دوسرا بازار پیدا کر لیا اور اس نئی سرپرستی کے خیال سے اپنے اسلوب اور معیار کو بدلنا شروع کر دیا۔ یوں تو اعلیٰ ادب کا خطاب ہمیشہ عام انسانوں سے رہا ہے اور میر کے سے کم گوشہ نشین شاعر نے بھی اپنے اس احساس کا اظہار کیا ہے کہ ؎

شعر میرے ہیں گو خواص پسند ٭ پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

لیکن حقیقت یہ ہے کہ بعض سماجی حالات میں عام لوگوں کی رسائی ادب تک بڑی مشکل سے ہوتی ہے۔ اب یہ صورت ہو گئی۔ کہ جس کے پاس تھوڑا بہت ادبی ذوق ہوا اور کچھ پیسے، وہ بڑی آسانی سے اپنی پیاس بجھا سکتا تھا۔ ایسی حالت میں یہ سمجھنا کچھ مشکل نہیں کہ ایکطرف تو لکھنے والوں کو اس بات کا خیال رکھنا ضروری تھا کہ وہ کیوں اور کس کیلئے لکھ رہے

ہیں اور دوسری طرف پڑھنے والے تھوڑی بہت مغربی ادب سے واقفیت حاصل کرنے کے بعد اس بات کے متمنی تھے کہ ان کے ادبی سرمایہ میں بھی ان نئے سکوں کا اضافہ ہو۔ اس کا یہ لازمی نتیجہ تھا کہ مروجہ اصناف کے علاوہ نئے اصناف پیدا ہوں اور بُرے بھلے ذہنی آسودگی کا سامان فراہم کریں۔ چونکہ شاعری کی جڑیں انسان کی جذباتی اور قومی زندگی میں گہری پیوست ہوتی ہیں اور ان کا تعلق کسی نہ کسی شکل میں ترنم اور موسیقی سے بھی ہوتا ہے جو قومی مزاج پر حاوی ہوتی ہیں۔ اس لئے اصنافِ شاعری اور روحِ شاعری میں زیادہ تبدیلی کا امکان ذرا کم ہے لیکن نثر کا معاملہ اس سے مختلف ہے چنانچہ دورِ جدید میں نثر نے جس حد تک خارجی حالات کا اثر قبول کیا، نظم میں ان کی کھپت اس حد تک نہ ہو سکی۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ دورِ جدید کے آغاز سے پہلے ہی شاعری نے عروج کی کئی منزلیں طے کر لی تھیں اور مختلف اصناف کے اعلیٰ نمونے پیش کر دیئے تھے لیکن نثر اس کے مقابلہ میں بہت پیچھے رہ گئی تھی، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گویا جذباتی زندگی کے باہر وہ خارجی اور مادی حالات میں تبدیلیوں کا انتظار کر رہی تھی اور جیسے ہی یہ حالات بدلے نثر نے بھی انکا ساتھ دیا۔

یقین کے ساتھ یہ بتانا کہ جدید نثر کی پہلی تصنیف کون سی ہے، بہت مشکل ہے کیونکہ جیسا کہا جا چکا ہے، موضوع کے اعتبار سے نہیں، اسلوب اور طرزِ ادا کے لحاظ سے فورٹ ولیم کالج کے بعض کارنامے جدید انداز کے حامل ہیں لیکن وہ تبدیلی جو ظاہر و باطن دونوں پر حاوی ہو اس جدید شعور ہی سے وابستہ کی جا سکتی ہے جس کا اظہار سرسید حالی، آزاد اور نذیر احمد کی تحریروں میں ہوا۔ ماسٹر رام چندر کے بعض مضامین غالب کے خطوط اور ورناکیولر ٹرانسلیشن سوسائٹی کے بعض تراجم بھی نظر انداز نہیں کئے جا سکتے ہیں لیکن جدید سماجی اور تہذیبی شعور کی شرط لگا دینے کے بعد یہ کام آسان ہو جاتا ہے کہ قدیم کو جدید سے کس طرح الگ کیا جائے، قدیم اور جدید کی اس کشمکش کی ایک واضح مثال خود سرسید کی پہلی تصنیف آثار الصنادید ہے۔ جب انہوں نے اُسے پہلی دفعہ مرتب کیا تو قدیم طرزِ تحریر کی اہمیت کے قائل تھے اور اسے برقرار رکھنے کے لئے اور اس طبقہ میں مقبول ہونے کے لئے جس میں وہ طرز رائج تھا انہوں نے امام بخش صہبائی سے مدد لی۔ لیکن کچھ دنوں کے بعد ہی جب انہیں ملک کے بدلتے ہوئے مزاج کا اندازہ ہو گیا اور یہ بات سمجھ میں آ گئی کہ عام ادبی رجحان، سادگی، حقیقت پسندی، اظہار مقصد

کی طرف ہوتا جارہا ہے تو انہوں نے اس کتاب کو اُس سادہ نثر میں لکھا۔ بعض ناقدوں کی نظر میں جس کے وہ بانی تھے۔ اس مثال کے پیش کرنے کا مقصد یہ دکھانا ہے کہ ارتقائے نثر میں بدلتی ہوئی سماجی زندگی کو کتنا دخل تھا۔ جب ہم ان بنیادی باتوں کو سمجھ لیں گے تو ہمارے لئے یہ سمجھنا بھی آسان ہو جائے گا کہ ایک بہت سی مختصر مدت میں سرسری معتقدانہ مذہبی تصانیف نے منطقی اور مدلل، متکلمانہ اور فلسفیانہ انداز کس طرح اختیار کر لیا۔ تذکروں کے سرسری کلمات تحسین و تنقیص نے باقاعدہ تنقید کا روپ کس طرح دھارا اور معمولی سوانحی اشاروں نے مبسوط اور ضخیم سوانح عمریوں کا لباس کیونکر پہن لیا۔

اس بات کی طرف متوجہ کیا جا چکا ہے کہ اشاعت اور طباعت کی آسانیوں نے اخبارات اور رسائل کو جنم دیا جن کے صفحات کا وقتی مسائل اور عارضی مباحث سے بھرا ہوا ہونا ضروری ہوتا تھا۔ کتابیں لکھنے اور شائع کرنے میں وقت صرف ہوتا ہے، مختصر مضامین میں کہنے کی ضروری باتیں اشارتاً بڑی خوبی سے کہی جا سکتی ہیں۔ اسطرح رسالے اور اخبار روزمرہ کی زندگی میں پیدا ہونے والے سماجی، علمی، ادبی، تہذیبی اور مذہبی مسائل کی بحث کے لئے زیادہ مناسب ہوتے ہیں اور آہستہ آہستہ اس فضا کی تشکیل کرتے ہیں جو نئے میلانات پیدا کرتی ہے۔ چنانچہ اُردو میں اس صنف کو رواج پانے کا موقع ملا جسے انشائیہ کہا گیا ہے۔ محض یہ سمجھنا کہ ماسٹر رام چندر، آزاد یا سر سید نے انگریزی ادب سے متاثر ہو کر اڈیسن، اسٹیل اور جانسن کی نقل میں مضامین لکھے، ایک ادھوری حقیقت ہے۔ کیونکہ متغیر حالات اور ان سے پیدا ہونے والے تقاضے خود ہندوستان میں ایسی فضا پیدا کر رہے تھے جس میں خاص طرح کے وقتی مسائل کو ان مضامین ہی کی شکل میں پیش کیا جا سکتا تھا۔ اخبارات و رسائل کی موجودگی اس بات میں معین ہوئی اسی طرح اس میں بھی شک نہیں کہ نذیر احمد، سرشار اور شرر کو ناول لکھنے کی تحریک انگریزی ناول پڑھ کر ہی ہوئی لیکن یہ بھی غلط نہیں ہے کہ غدر کے بعد کا ہندوستان داستانوں اور پرانی وضع کے قصوں میں پیش نہیں کیا جا سکتا تھا۔ نئی تعلیم نے ذہن کو استدلال اور حقیقت پسندی کے قریب پہنچا دیا تھا اس لئے اس تنقیدی رنگ کا بدل جانا بھی ضروری تھا جو شعر و ادب کو محض انفرادی پسند اور ناپسند کے کانٹے پر تولتا تھا۔ تذکروں کی تنقید صرف اس فطری خواہش کی غماز ہے جو ہر انسان

میں اچھے اور بُرے کی پرکھ کے لئے موجود ہوتی ہے۔ لیکن ایک فن یا سائنس بننے کے لئے اس کا اُنہی راہوں سے گذرنا ضروری تھا جو اس بدلتے ہوئے تہذیبی اور ذہنی ماحول میں پیدا ہو گئی تھیں۔ پھر یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ جدید تعلیم نے مغربی ادب کے نمونوں سے روشناس کر دیا تھا۔ اس لئے جن اصناف کی روایت خود اردو میں موجود نہیں تھی انہیں مغرب سے مستعار لے کر مشرقی ذہن نے اپنے سانچے میں ڈھال لیا۔ عبوری دور کی یہی دشواری ہے۔ جسے نہ سمجھنے کی وجہ سے پروفیسر کلیم الدین، احسن فاروقی اور بعض دوسرے حضرات اُردو تنقیدوں کو مغربی نقادوں کے اصولوں کا نامکمل عکس پاکر جھنجلاتے ہیں اور کبھی نذیر احمد اور سرشار کے ناولوں کو محض تمثیلی قصے کہکر ان پر سخت تنقیدیں کرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے مغربی اثر قبول کرنے کے بعد بھی اُردو نثر زبان و بیان کی ان حدوں کو یکسر توڑ نہیں سکتی تھی جو اب تک اس کے اظہار کا ذریعہ بنی ہوئی تھیں۔ مغرب کی نقالی کا الزام محض ایک طرح کی سطح بینی کا غماز ہے۔ اس سے بدلتے ہوئے شعور کی ساری پیچیدگیوں کو نہیں سمجھا جا سکتا۔

سرسید، نذیر احمد، آزاد، حالی، ذکاء اللہ، محسن الملک، شبلی، سرشار اور شرر ممکن ہے اس مفہوم میں جدید نہ کہے جا سکیں جو آج ہمارے پیش نظر ہے۔ لیکن نثری اسلوب کے لحاظ سے انہوں نے وہ اثرات قبول کر لئے تھے جن کا تقاضا اُن کا زمانہ کر رہا تھا۔ دوسرے الفاظ میں اس دَور کی نثر میں ان سارے اسالیب کا عکس دیکھا جا سکتا ہے جو بیسویں صدی کی دوسری تیسری اور چوتھی دہائیوں میں رونما ہوئے۔ اس سفر کی پہلی منزل کا پتہ چلانے کے لئے ہمیں سرسید کے مضامین اور مہدی افادی کے انشائیوں کا مقابلہ کرنا چاہیئے نذیر احمد کی توبۃ النصوح اور رسوا کی امراؤ جان ادا کے اختلاف کو دیکھنا چاہیئے۔ جو حالی اور آزاد سے ہوتی ہوئی سجاد انصاری، عبدالحق، عبدالماجد دریا بادی اور محمود شیرانی تک پہنچتی ہے۔ اس بات کو ہر قدم پر ملحوظ رکھنا چاہیئے کہ یہ ارتقا مواد اور ہیئت، خیالات اور اسالیب ہر ایک میں ہو رہا تھا۔ نئے اصناف ادب کی پیدائش سے الگ قدیم اصناف میں بھی ایسی تبدیلیاں ہو رہی تھیں جو ذہنی تغیر اور میلان کی غمازی کرتی ہیں۔ اگرچہ یہ بات زیادہ تر نظم کے دائرے میں رونما ہوئی لیکن نثر بھی ان تقاضوں کے اثر سے نہ بچ سکی جو تحصیل علم، جذبۂ اصلاح اور توسیع ادب کے تصورات نے پیدا کئے تھے مثلاً وہ افسانوی

نثر جو ابتدائی داستانوں میں ملتی ہے، یا فسانۂ عجائب میں رنگینی پیدا کرتی ہے اس نثر میں بدل گئی جس کا مطالبہ حقیقت پسندی کرتی تھی۔ اس طرح ابتدائی مذہبی رسائل کے اکھڑے اکھڑے اسلوب کی جگہ ایک مدلل اور فلسفیانہ اسلوب آگیا کیونکہ بدلتے ہوئے ذہنوں کے لئے یہی مناسب ہوسکتا تھا۔

دَورِ جدید کی اُردو نثر کا مطالعہ اگرچہ محض اسلوب کے ارتقا کے نقطۂ نظر سے بھی کیا جاسکتا ہے۔ لیکن اصل مطالعہ وہی ہوگا جو مختلف اصنافِ ادب کے وجود میں آنے اور مختلف ادبی ضرورتیں پوری کرنے کے سلسلہ میں ہو کیونکہ اسالیب کی تبدیلی اس کا ایک جزو ہے۔ عہدِ جدید کے پہلے دَور میں بھی ادیبوں نے شہرت حاصل کی ان میں سے اکثر وہ تھے جو اپنی دماغی اور علمی صلاحیتوں کی وجہ سے اپنے عہد کے رہنما بھی تھے۔ جہاں تک مسلمانوں کا تعلق ہے، ان کی رہبری خالص مذہبی علماء کے ہاتھ سے نکل کر ایسے تعلیمیافتہ لوگوں کے ہاتھ میں پہنچ گئی تھی جو وقت کا ساتھ دینے اور بدلتے ہوئے حالات کے پیچ و خم میں صحیح راستہ تلاش کرنے کے اہل تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے مزاج اور دائرہ ادب میں ایک طرح کی ہمہ گیری پائی جاتی ہے۔ انہوں نے خاص مقاصد کے ماتحت ادب اور زندگی کو ایک دوسرے کا ہمدرد معاون اور ہم نوا بنانے کی کوشش کی۔ یہ ایک ایسی روایت کی ابتدا تھی جس نے بعد کے تقریباً ہر بڑے ادیب کو متاثر کیا۔ بیسویں صدی کے ابتدائی دور میں کچھ دنوں تک انہیں بزرگوں کا سکہ چلتا رہا۔ چنانچہ تنوع کے باوجود اس عہد کے ناولوں، انشائیوں، علمی اور تاریخی مقالوں میں ایک اندرونی یک رنگی پائی جاتی ہے۔

ناول کی ابتدا نذیر احمد سے ہوئی جن کے یہاں مقصدیت غالب تھی کہانی کا شعور ان کے یہاں نمایاں طور پر موجود تھا لیکن اس پر وہ خیالات غالب آگئے تھے جنہوں نے نذیر احمد کے سینے میں ہیجان بپا کر رکھا تھا۔ وہ اپنے قصوں کے ذریعہ اس خاندانی، خانگی، مذہبی، اخلاقی اور ذہنی انتشار کی اصلاح کرنا چاہتے تھے جس میں اس وقت کا مسلمان متوسط طبقہ گرفتار ہوگیا تھا۔ اس کی نادر تصویریں اصغری اور اکبری، نصوح اور کلیم، ظاہر دار بیگ اور ابن الوقت، مبتلا اور عارف، ہریالی بیگم اور صادق کے کرداروں میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ ترقی اور رجعت کے تصادم سے ایسے ہی کردار وجود میں آسکتے تھے اور ان کا تذکرہ اسی مثالی سطح پر لیکن حقیقت پسندانہ انداز میں ہوسکتا تھا۔ رتن ناتھ

سرشار ایک دوسرے مزاج کے ادیب تھے، وہ نہ مصلح تھے نہ رہبر، نہ مولوی تھے نہ پنڈت لیکن وہ بھی اپنی کھلی ہوئی آنکھوں سے ان مٹتے ہوئے مرقعوں کو دیکھ رہے تھے جن میں دھندلاہٹ کے باوجود بڑا بانکپن تھا اور بڑی رنگینی۔ تقریباً سو سال کے اندر اودھ نے ایک ایسی ہندوستانی تہذیب کی تشکیل کی تھی جو تہذیبی ارتقا کی ایک خاص منزل ہی پر وجود میں آسکتی ہے۔ شاید یہ بات عجیب معلوم ہو لیکن ہے ایک حقیقت کہ نذیر احمد کا اسلوب ناول کے لئے جتنا موزوں تھا اتنا سرشار کا نہ تھا۔ سرشار کا ذہن داستان طرازی سے زیادہ قریب تھا۔ ان کا اسلوب متنوع، جاندار، شگفتہ اور دلکش ہونے کے باوجود حقیقت پسندانہ نہیں ہے، نذیر احمد کیلئے یہ بات نہیں کہی جا سکتی۔

نذیر احمد اور سرشار کے لئے یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ کس شکل میں مغربی ادب سے متاثر تھے لیکن مولانا شرر نے خود اس کا اعتراف کیا ہے کہ ناول نگاری کی طرف ان کی توجہ والٹر اسکاٹ کا ناول ٹیلسمان پڑھنے کے بعد ہوئی۔ شرر اردو کے ایک بڑے اہم ادیب تھے لیکن ان کی تخلیقی قوت معمولی تھی اسی وجہ سے وہ اپنی ناول نگاری میں انگریزی ادب کے متبع ہونے کے باوجود ایک حد سے آگے نہ بڑھ سکے۔ اپنے بیشتر ناولوں کے لئے انہوں نے ایک ایسی دُنیا کا انتخاب کیا جس میں مذہبی جذبات کی آمیزش بھی تھی۔ اس لئے مذہب اور تاریخ کے ایک رومانی مرکب سے انہوں نے اپنے جذباتی قارئین کو کچھ عرصہ تک متاثر کیا، اسمیں کسی حد تک ان کے اسلوب کی رنگینی اور جذباتیت کو بھی دخل تھا۔ ان کے حریف حکیم محمد علی نے بھی اس رنگ کی مقبولیت دیکھ کر متعدد ناول لکھے لیکن شرر کی شخصیت ان کے مقابلے میں عظیم تر ثابت ہوئی۔ مرزا رسوا نے اپنی غیر معمولی علمی اور ذہنی صلاحیتوں کو پوری سنجیدگی اور قوت سے کبھی تخلیقی ادب کی طرف نہیں موڑا تاہم اودھ کی تہذیب کے وہ نقوش جو سرشار سے بچ رہے تھے ان کی توجہ کا مرکز بنے اور امراؤ جان ادا میں اس حقیقت پسندانہ انداز سے پیش ہوئے جس سے اُردو ناول کی سطح یکایک بلند ہو گئی۔ اُن کا وہی اسلوب جو امراؤ جان ادا اور شریف زادہ میں حقیقت پسندی کی اعلیٰ مثال پیش کرتا ہے، اُن کے دوسرے علمی مضامین میں اپنی تازگی اور شگفتگی کھو دیتا ہے۔

اگرچہ اس وقت تک ہندوستان کی بعض دوسری زبانوں میں ناول نگاری کو فروغ حاصل ہو چکا تھا۔ اور سماجی اور انفرادی زندگی کے بعض مسائل ملکی اور قومی خصوصیات

کے ساتھ پیش کئے جاچکے تھے لیکن اُردو ناول عام زندگی کی تصویروں سے خالی تھا۔ نذیر احمد کے بعض کردار، سرشار کی بعض تصویریں اور رسوا کے بعض افرادِ قصہ یقیناً عوامی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں۔ لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ سب سے پہلے اُن کے دل کے اندر جھانک کر دیکھنے اور اُن کے مسائل سے آنکھیں چار کرنے کی کوشش پریم چند نے کی۔ پریم چند نے ہندوستانی سماج کی وہ دنیا دیکھی جو اس سے پہلے کسی دوسرے ناول نگار نے نہیں دیکھی تھی، عام انسانوں کی دنیا جس کے گوناگوں مسائل توجہ چاہتے تھے اور پریم چند اس کی مصوری کے اہل ثابت ہوئے انھوں نے زندگی کو طبقوں اور خانوں میں بانٹ کر دیکھنے کے بجائے مکمل طور سے دیکھا اس لئے ان کے ناولوں میں بعض خامیوں کے باوجود ہندوستان کا دھڑکتا ہوا دِل نظر آجاتا ہے۔ جہاں زندگی کی سادگی میں پیچیدگی اور صدیوں کی جہالت اور پستی میں اخلاقی قدروں کے نباہ کی کوشش موجود ہے۔ پریم چند نے جو نثری اسلوب اپنایا وہ زبان کے حُسن سے مالا مال ہے اور اظہارِ خیال کی ان پیچیدگیوں پر حاوی ہے جو خارجی حالات اور داخلی کیفیات دونوں میں اپنا الگ رنگ رکھتی ہیں۔

پریم چند نے حقیقت پسندی کے جس اسلوب کو فروغ دیا تھا اس کے متوازی ایک رومانی اسلوب بھی پروان چڑھ رہا تھا جس کے آبیاری سجاد حیدر یلدرم اور نیاز فتحپوری وغیرہ کے ہاتھوں ہو رہی تھی۔ ان کے یہاں نثری اسلوب، ادبی نقطۂ نظر سے زیادہ نکھری ہوئی شکل میں نظر آتا ہے، لیکن وہ مواد اور موضوع پر حاوی ہو جانے کی وجہ سے قصہ کی اہمیت کو گھٹا دیتا ہے اور سماج کی اس کشمکش کو بھرپور ڈھنگ سے سامنے نہیں لاتا جس کے دیکھنے اور دکھانے کا مطالبہ بیسویں صدی کا ذہن کرتا تھا۔ اگرچہ پریم چند ٹالسٹائے، گورکی اور بعض دوسرے مغربی ادیبوں سے متاثر تھے لیکن جو نئے تجربے قصہ گوئی کے میدان میں ہو رہے تھے اور جن میں فرائڈ کے اثرات نمایاں تھے، ان سے وہ بے خبر تھے یا ممکن ہے کہ باخبر رہے ہوں اور ان سے دلچسپی نہ رہی ہو۔ لیکن نئی نسل ان تجربات پر بھی لبیک کہنے کے لئے آمادہ تھی۔ چنانچہ اس نقطۂ نظر سے سب سے پہلا مختصر ناول لندن کی ایک رات سجاد ظہیر نے لکھا۔ جس میں سیاست، جنس، تہذیب، تعلیم، شعور اور لاشعور سب کو ملا کر ایک ایسا آمیزہ تیار کر دیا گیا ہے جو جدید ہونے کی وجہ

سے ضرور لذیذ تھا لیکن جس پر کاربند ہونا ہر ناول نگار کے امکان میں نہیں تھا، چنانچہ یہ تجربہ زیادہ آگے نہ بڑھ سکا۔

اس درمیان میں چند اور لکھنے والوں نے شہرت حاصل کی لیکن اُن کا مطمح نظر صرف سطحی زندگی کو پیش کرنا تھا۔ ان کے ناولوں میں معمولی رومانی قصّے ہلکے پھلکے سماجی تصوّرات کے پس منظر میں پیش کئے جاتے تھے۔ ان میں فیاض علی، ایم اسلم، رئیس احمد جعفری، رشید اختر ندوی، قیسی رامپوری، اے آر خاتون کے بعض ناولوں نے ہر دلعزیزی حاصل کی، لیکن ان میں نہ تو موضوعات کا دائرہ وسیع ہوا، نہ نگاہ گہرائی میں گئی نہ فن میں کسی قسم کی بلندی آئی نہ زبان و بیان کی حدیں پھیلیں اور نہ کوئی ایسا اسلوب وجود میں آیا۔ جسے ناول نگاری کی روائت میں اضافہ کہا جا سکے۔

تقریباً ۱۹۴۰ء کے بعد سے عزیز احمد، کرشن چندر، عصمت، اے حمید، قرۃ العین حیدر، احسن فاروقی وغیرہ نے فن اور فکر دونوں کے لحاظ سے ناول کو ایک نیا موڑ دیا۔ اگرچہ یہ بات قابلِ افسوس ہے کہ پریم چند کی روایت جو سب سے زیادہ جاندار روایت تھی، آگے نہ بڑھ سکی۔ غالباً اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ نئے لکھنے والے محض شہری زندگی اور اُس میں بھی صرف مخصوص لوگوں سے واقف ہیں، انہیں اُس وسیع دُنیا سے زیادہ دلچسپی نہیں جو پریم چند نے تلاش کی تھی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ زندگی اپنے سارے پیچ و خم اور نشیب و فراز کے ساتھ ناولوں میں رونما نہیں ہوئی۔ عزیز احمد نے فنکارانہ طور پر چست ناول لکھے لیکن ان کا موضوع اندھیرو ں، جنسی بے عنوانیوں اور خاص قِسم کی نفسیاتی الجھنوں سے آگے نہ بڑھ سکا مگر گریز اور ایسی بلندی ایسی پستی ان کے فن اور موضوع دونوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ کرشن چندر نے شکست سے شروع کر کے اس وقت تک متعدد ناول لکھے ہیں لیکن ابھی تک ان کے کسی ناول میں وہ عظمت نہیں پیدا ہو سکی، جو ناول نگاری کا معیار جس کا مطالبہ کرتا ہے۔ زندگی میں حُسن، خوشی، امن اور انصاف کی تلاش میں انہوں نے بہت سی غلاظتیں بھی دیکھی اور دکھائی ہیں لیکن ان کی گرفت ابھی ناول کے فن پہ ڈھیلی ہے اور اظہار و بیان کی لذت، موضوع کی اہمیت پر غالب آجاتی ہے۔ عصمت نے کم سے کم ٹیڑھی لکیر میں جوان مردوں اور عورتوں کی نفسیاتی اور جنسی زندگی کے ٹیڑھے پن کو اس خوبی سے بے نقاب کیا ہے کہ اس کا جواب صرف مغربی

ادب میں مل سکتا ہے لیکن ان کے تجربوں اور خیالوں کا دائرہ بھی تنگ نظر آتا ہے۔ اے حمید نے خوبصورت رومانی ناول لکھے ہیں جن میں گہرائی نہ ہونے کے باوجود ایسا پرکشش افسانوی رنگ ہے جو شاعری کی سرحد کو چھو لیتا ہے۔ انہیں بھی زندگی کے گہرے تجربات سے کوئی دلچسپی نہیں معلوم ہوتی۔ قرۃ العین حیدر کے ناول اہم تاریخی پس منظر میں زندگی کا جائزہ لیتے ہیں، خاص کر آگ کا دریا فکر اور فن دونوں کے لحاظ سے ایک عظیم الشان تجربے کا پتہ دیتا ہے۔ جس میں ان کا ذہن انسانی زندگی کے بعض ابدی میلانات اور تصورات سے نقاب اٹھانے کی کوشش کرتا ہے اور ان کا اسلوب بڑی خوبی سے ان کا ساتھ دیتا ہے۔ اس طرح اردو کے سیکڑوں ناولوں میں سے صرف چند ایسے ہیں جن کا ذکر اردو نثر اور اس کے اسلوب کے ارتقا کے سلسلے میں کیا جا سکتا ہے۔

کم و بیش یہی باتیں مختصر افسانوں کے متعلق بھی کہی جا سکتی ہیں۔ کیونکہ ان میں اکثر لکھنے والے مشترک ہیں لیکن یہاں اس حقیقت کا اظہار ضروری ہے کہ اگرچہ ہمارے ناول نگار اس عالمی معیار کو نہ پا سکے جو روس، یورپ اور امریکہ نے قائم کر دیا ہے لیکن مختصر افسانوں میں سے کچھ اچھی کہانیوں کا ایک ایسا انتخاب ضرور پیش کیا جا سکتا ہے جو اس معیار تک پہنچ جاتی ہیں جس کی جستجو ایک نقاد کر سکتا ہے۔ ان فنکاروں میں پریم چند، علی عباس حسینی، کوثر چاند پوری، احمد علی، منٹو، بیدی، کرشن چندر، عصمت، حیات اللہ، احمد ندیم قاسمی، ممتاز مفتی، قرۃ العین، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، اشک، بلونت سنگھ، عزیز احمد، حسن عسکری، اختر اورینوی، اختر انصاری اور نسیم الحسن کے نام لئے جا سکتے ہیں جنہوں نے افسانے کا سر بلند کیا ہے۔ ان کے موضوع متنوع ہیں اور ان کی ٹکنیک جاندار، ان کو بیان پر قدرت حاصل ہے اور افسانوی اسلوب کو تخلیقی رنگ میں پیش کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ پچیس ۲۵ تیس ۳۰ سال کے اردو افسانوں کا مطالعہ یہ بھی واضح کرتا ہے کہ وہ لکھنے والوں کے انفرادی زاویۂ نظر کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ وقت کے تقاضوں سے ہم آہنگ رہا ہے۔ افسانہ نگاروں کی ایک جدید نسل نے اس روایت کو آگے بڑھایا ہے اور اس کے متنوع کو برقرار رکھا ہے۔ جس سے اردو افسانہ نویسی کا سر اب بھی اونچا ہے۔ اس کے نمائندہ افسانہ نگاروں میں جیلانی بانو، رام لال، شوکت صدیقی، رضیہ سجاد ظہیر، صادق حسین، مہندر ناتھ، دیوندر اسر، انور عظیم، انتظار حسین، اشفاق احمد،

واجدہ تبسم، بشیشر پردیپ، اقبال متین، عابد سہیل، اقبال مجید اور کئی دوسرے فنکار ہیں جنہیں مختصر افسانہ نویسی کا کوئی مطالعہ نظر انداز نہیں کر سکتا۔

دورِ جدید کی ابتدا ہی سے اُردو نثر کا مزاج بدلنے اور اسے علمی وقار بخشنے میں تنقید کا سب سے زیادہ ہاتھ رہا ہے، شاید یہ کہنا زیادہ مناسب ہو کہ ادبی تنقید خود اس نئے بنتے ہوئے تنقیدی شعور کا ایک جُز تھی جو حالات نے پیدا کیا تھا۔ تذکرہ نویسی کی بے ربطی سے چھلانگ لگا کر آبِ حیات، مقدمہ شعر و شاعری، شعر العجم اور کاشف الحقائق تک پہنچنا خود اس بات کا ثبوت ہے کہ وقت ایک منطقی اور حقیقت پسندانہ اندازِ نظر، گہرے غور و فکر، تجزیہ اور ترکیب کا مطالبہ کر رہا تھا۔ اس حقیقت سے انکار کرنا تو ممکن نہ ہوگا کہ یہ بہت کچھ مغربی اثرات کا نتیجہ ہیں۔ لیکن یہ کہنا بھی اسی حقیقت کا جُز ہوگا کہ ان ادیبوں نے محض مغرب کے سہارے ترقی کی یہ راہ طے نہیں کی بلکہ اپنی ادبی روایات اور مشرقی تصورات اخلاق و تہذیب کو بھی برقرار رکھا۔ تنقید سے تخلیقی کام کرنے والوں کو فائدہ پہنچتا ہے یا نہیں، ان کی رہنمائی ہوتی ہے یا نہیں، یہ کہنا تو بہت مشکل ہے لیکن اس سے یہ اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ ادبی کارواں نے کسی خاص سمت میں کتنا راستہ طے کیا ہے اور کس طرح۔ اور چونکہ یہ بحث مدلل تنقیدی انداز ہی میں ہو سکتی ہے اس لئے تخلیقی کام کرنے والوں کا اس سے متاثر ہونا بعید بھی نہیں۔

آزاد، حالی اور شبلی نے تنقید کے ساتھ ادبی تحقیق کی راہیں بھی کھول دی تھیں۔ جن پر چل کر مولوی عبدالحق، حافظ محمود شیرانی، ڈاکٹر زور، عبدالقادر سروری، نصیر الدین ہاشمی، مسعود حسن رضوی، قاضی عبدالودود، امتیاز علی عرشی، مہیش پرشاد، عبدالستار صدیقی وغیرہ نے جدید تحقیقی اسلوب کا ایک اعلیٰ معیار قائم کر دیا۔ تحقیق ادب کیلئے کوئی نئی چیز نہیں ہے لیکن وہ بھی جس حقیقت پسندانہ اندازِ نگاہ کا مطالبہ کرتی ہے وہ ملک کے حالات کو دیکھتے ہوئے بیسویں صدی سے پہلے ممکن نہ تھی۔ درمیان میں ایک ایسا دور بھی آیا جب تحقیق اور تنقید ایک دوسرے کی حریف نظر آنے لگیں اور ایک کو دوسرے پر اس طرح ترجیح دی جانے لگی گویا دوسری صنف توسیعِ ادب کے لئے کسی حیثیت سے بھی مفید نہیں ہے۔ اس عہد میں تحقیق کو گورکنی اور تنقید کو محض تشریح اور تاثر قرار دیا گیا۔ لیکن موجودہ عہد میں نہ صرف دونوں کو الگ الگ اہمیتوں کو تسلیم کیا جا رہا ہے۔ بلکہ یہ

خیال بھی جڑ پکڑتا جاتا ہے کہ دونوں ایک ساتھ مل کر ہی ادب کی صحیح راہ پر لگا سکتے ہیں۔

تنقید کا موجودہ دَور اس ذہنی اور نظریاتی کشمکش کا غماز ہے جس سے ہندوستان گذر رہا ہے۔ یہ کہنا بالکل غلط ہوگا کہ قدیم اور جدید، مشرق اور مغرب، ادبی اور سماجی حقیقت، ادیب کی آزادی اور ذمہ داری یا جانبداری پروپیگنڈہ اور عدم مقصدیت کی ساری بحثیں ختم ہو چکی ہیں کیونکہ یہ تصوّرات زندگی کی اس جدلیاتی بنیاد کی پیداوار ہیں جسے مادی حقائق کی روشنی میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس لئے آج خالص ادب کے علمبردار بھی پائے جاتے ہیں اور ادب کے سماجی پہلوؤں پر زور دینے والے بھی، ادب کے شارح اور مفسر بھی ملتے ہیں، ناقد اور مبصر بھی، تاثراتی اور جمالیاتی انداز نظر کے حامی بھی دکھائی دیتے ہیں اور سائنٹفک طریق کار کے مبلغ بھی۔ اس تصادم اور کشاکش سے یقیناً اُردو ادب کو فائدہ حاصل ہو رہا ہے اور نثری اسالیب میں وہ سنجیدگی اور توانائی آرہی ہے جو تنقیدی ہوتے ہوئے بھی تخلیقی کہی جا سکتی ہے۔ موجودہ نقادوں میں فراق گورکھپوری مجنوں، ڈاکٹر عبداللہ، آل احمد سرور، کلیم الدین، اختر اورینوی، اختر انصاری، خورشید الاسلام مسعود حسین خاں، ڈاکٹر اعجاز حسین، وقار عظیم، محمد حسن، ڈاکٹر احسن فاروقی، خلیل الرحمٰن، مجتبیٰ حسین، عبادت بریلوی، ممتاز حسین، سجاد ظہیر، ریاض احمد، جمیل جالبی وغیرہ جیسے مختلف انداز نظر رکھنے والے نقاد موجود ہیں، گو یہ نئے نقاد اسی روایت کے پیدا کردہ ہیں جنہوں نے آزاد، حالی اور سلیم پانی پتی کے بعد نیاز، مہدی افادی، سلیمان ندوی، چکبست، پنڈت کیفی، مسعود حسن رضوی، عظمت اللہ، عبدالماجد دریا بادی، سجاد انصاری زور، سروری، اثر لکھنوی، اختر علی تلہری وغیرہ کو جنم دیا تھا تاہم انہوں نے اپنے بزرگوں کے سرمایہ ہی پر اکتفا نہیں کی بلکہ اپنے شعور اور ذوق کی رہنمائی میں بڑی سنجیدگی سے فلسفۂ ادب کی وہ گتھیاں کھولنے کی کوشش کی ہے جسے ساری دنیا کے نقاد کھولنے میں مصروف ہیں۔

نثر نگاری کا وہ سنجیدہ اسلوب جس کا ایک رنگ تنقید میں نمایاں ہوا، ایسی علمی اور فلسفیانہ تحریروں میں بھی ظاہر ہوا جو ہلکے پھلکے انشائیوں سے الگ پروان چڑھ رہا تھا۔ اس کے اچھے نمونے مولانا ابوالکلام آزاد، ڈاکٹر ذاکر حسین، پروفیسر مجیب، ڈاکٹر عابد حسین، خواجہ غلام السیدین، رشید احمد صدیقی اور یوسف حسین خاں کی تحریروں میں مل جاتے ہیں۔ اسی طرح تاریخ نویسی کو حالی، شبلی اور آزاد نے جس اعلیٰ معیار پر

پہنچا دیا تھا۔ موجودہ دور کے لکھنے والوں نے اس پر کوئی اضافہ کیا ہے یا نہیں، تاہم یہ بات نمایاں ہے کہ ان موضوعات کی طرف جتنی توجہ ہونی چاہیئے تھی وہ نہیں کی جارہی ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ایسی نثر یا تو صحافت بن کر رہ جاتی ہے یا کچھ ایسی غیر ادبی شکل اختیار کر لیتی ہیں کہ ان کی حیثیت اظہار معلومات سے زیادہ نہیں رہ جاتی۔

اردو ڈرامے کا سارا سرمایہ جدید ہے اور اس کا بیشتر حصہ نثر میں ملتا ہے عالمی ادب میں ڈراما نگاری کو ہزارہا سال سے ایک غیر معمولی ادبی مقام حاصل ہے، موجودہ عہد میں بھی اس میں برابر ایسے تجربے کئے جاتے رہے ہیں جو ایک طرف تو ان کی ادبی اور شاعرانہ خصوصیات پر اثر انداز ہوتے ہیں، اور دوسری طرف اسٹیج کی ٹکنیک سے مطابقت حاصل کرنے میں معاون بنتے ہیں لیکن اردو میں ڈراما کسی وقت بھی ایک اہم ادبی صنف نہیں بن سکا۔ تیس چالیس سال پہلے آغا حشر کے ڈرامے ہمارا سب سے قیمتی سرمایہ تھے۔ اس میں شک نہیں کہ ان ڈراموں میں کہیں کہیں ایک ادبی اسلوب بھی نظر آجاتا ہے۔ لیکن اکثر ڈرامے محض وقتی تفریح کا سامان بہم پہنچاتے ہیں۔ عالمی معیار کو سامنے رکھکر جب پنڈت کیفی، ڈاکٹر عابد حسین، ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی نے اصلاح کی کوشش کی تو انہیں کچھ زیادہ کامیابی حاصل نہیں ہوئی۔ امتیاز علی تاج کے انار کلی اور پروفیسر مجیب کے خانہ جنگی، حبہ خاتون اور آزمائش کو چھوڑ کر بہت کم ڈرامے ایسے نظر آتے ہیں جو بیک وقت ادبی ذوق کی تسکین کا سامان بھی فراہم کریں۔ ڈرامائی اسلوب کی اعلیٰ مثال بھی لکھے جائیں اور فن کی ان ضرورتوں کا بھی لحاظ رکھیں جنہیں ڈرامے کے لئے ضروری قرار دیا گیا ہے۔

ایک ایکٹ کے ڈراموں نے یقیناً ارتقائے فن کا بہتر ثبوت دیا ہے۔ اگرچہ ان میں سے اکثر ڈرامے ریڈیو کی ضروریات کو سامنے رکھکر لکھے گئے ہیں تاہم ان کا ادبی حسن جاذب توجہ ہے۔ کرشن چندر، منٹو، عصمت، ملک، بیدی، رفیع پیر، اصغر بٹ، محمد حسن، ریوتی سرن شرما، مرزا ادیب، جاوید اقبال اور عنایت اللہ اور بعض دوسرے نوجوان لکھنے والوں نے مغربی ڈراموں سے متاثر ہو کر اردو میں کافی تنوع پیدا کیا ہے۔

نثری اسلوب کی وہ شگفتگی جو نذیر احمد، سرشار اور سجاد حسین کی تحریروں سے وجود میں آئی تھی باقاعدہ ایک صنف ادب میں ڈھل گئی جس کا ایک پہلو مزاحیہ افسانوں،

ناولوں اور خاکوں میں رونما ہوا۔ دوسرا جدید انشائیہ میں۔ مقالہ نگاری اور مضمون نویسی کی وہ روایت جو ماسٹر رام چندر، سرسید، حالی، آزاد، شبلی، شرر، ذکاءاللہ کے ہاتھوں قائم ہوئی تھی، حسن نظامی، محفوظ علی بدایونی، پطرس، فرحت اللہ بیگ، رشید احمد صدیقی، کپور کرشن چندر، ابراہیم جلیس، وزیر آغا، نظیر صدیقی، فرقت، امجد حسین، مشتاق جمال پاشا کے فکاہی اور طنزیہ مضامین میں ترقی کر گئی اور رہا ہے ایک صنعت ادب کی حیثیت سے انشائیہ ادب کی تاریخ میں کوئی اہم جگہ حاصل نہ کر سکے لیکن اس کا مستقل درخشاں نظر آتا ہے۔ مزاحیہ افسانوی ادب کی نمائندگی مُلّا رموزی، عظیم بیگ، چغتائی اور شوکت تھانوی کے فن میں ہوتی ہے۔ مُلّا رموزی نے اپنی گلابی اُردو میں ایک ایسے اسلوب کا تجربہ کیا جو مقبول نہ ہو سکا۔ عظیم بیگ کی نثر میں کوئی مخصوص ادبی حُسن نہ پیدا ہو سکا۔ لیکن شوکت تھانوی کے بہت سے جملے اور فقرے بے ساختہ پن، شگفتگی اور ادبیت کا حسین امتزاج پیش کرتے ہیں۔ ادبی نقطۂ نظر سے طنز و مزاح کو بہت اعلیٰ مرتبہ نہ دیا جا سکے لیکن فرحت اللہ بیگ، پطرس، رشید احمد صدیقی اور کپور نے نثر کے جو شگفتہ نمونے پیش کئے ہیں اُن میں مسرت، تفریح اور تلقین کے بہت سے زندہ پہلو موجود ہیں۔

اگرچہ دورِ جدید کو کبھی سائنس کا اور کبھی نثر کا دَور کہا گیا ہے لیکن جہاں تک اُردو کا تعلق ہے، نہ اس میں قابلِ ذکر سائنسی ادب کو فروغ حاصل ہوا اور نہ نثری ادب نے وہ مقام حاصل کیا جو شعری ادب کو حاصل ہے۔ پھر بھی تخلیقی ادب کے مختلف شعبوں میں کلاسکی، رومانی، علمی، اور فنی تجربوں کی کثرت نے جدید نثر کو ایک ایسی توانائی بخشی ہے کہ اُس کے بہترین حصّے کسی ادب کے مقابلہ میں پیش کئے جا سکتے ہیں اگرچہ ایسے حصوں کی مقدار بہت کم ہوگی۔ نثر کی خصوصیت اظہارِ خیال کی برجستگی، روانی، ادبی لطافت اور استدلالی انداز میں رونما ہوتی ہیں، انہیں پر قدرت حاصل کر کے ادب صاحبِ اسلوب بنتا ہے اور اگر اسلوب کی جستجو میں مواد اور موضوع کا دامن ہاتھ سے چھوٹ جائے یا ادبی شان پیدا کرنے کی خواہش میں صرف بات میں بات پیدا کرنے پر اکتفا کی جائے تو نثر مکمل طور پر ادبی نہیں کہی جا سکتی۔ محض اظہارِ خیال، اظہارِ معلومات یا خوبصورت لفظوں کی قطار نثر نہیں ہے بلکہ اُس کا اندرونی معنوی ربط بھی اتنا ہی اہم ہے کیونکہ دونوں کے امتزاج کے بغیر وہ پُرآہنگ، جاندار اور معنی خیز

نہیں بن سکتی اور نہ پڑھنے والے پر اپنا جادو کر سکتی ہے ۔ موجودہ اُردو نثر ان مرحلوں سے گزر رہی ہے ۔ یہ بھی درست ہے کہ اس کے بال و پر میں کافی طاقت آ چکی ہے لیکن ابھی اس کو مغربی ادب کے سرچشموں سے وہ توانائی ہو سکتی ہے جو رگ و پے میں ایک بجلی کی طاقت کی طرح سرایت کر جائے اور لکھنے والے صرف صحیح نثر لکھنے پر اکتفا نہ کریں بلکہ اعلیٰ ادبی نثر بھی لکھ سکیں جو انفرادی اور قومی شخصیت کی مظہر ہو اور زبان کے اندر چھپی ہوئی وہ قوتِ اظہار زیادہ سے زیادہ بروئے کار لائی جا سکے جسے محنت کرنیوالا دماغ اور ریاضت کرنے والی آنکھ ہی دیکھ سکتی ہے اور وہ بھی اُس وقت جب ادب اور فن کا صحیح احساس لکھنے والے میں پیدا ہو چکا ہو ۔

جدید اُردو نثر میں اسالیب کے ارتقا کا یہ مختصر جائزہ ، بالواسطہ موضوع کے تغیرات اور ارتقا کا جائزہ بھی بن گیا جس سے یہ بات اچھی طرح واضح ہو جاتی ہے کہ فن میں مواد اور ہئیت کا تعلق اتنا گہرا ہے کہ انہیں الگ نہیں کیا جا سکتا ۔ موضوع کے سفر کی کہانی اسلوب کے ارتقا کی کہانی بھی بن جاتی ہے ۔ جس لکھنے والے کو اس کا احساس ہے وہی اچھی نثر لکھ سکتا ہے ۔ محض الفاظ اور قواعد زبان کا علم کافی نہیں اپنے مفہوم پر قدرت اور اپنے ارادۂ اظہار پر اعتبار ہونا بھی ضروری ہے کیونکہ الفاظ اور انکی ترتیب میں حُسن ، زور اور اسلوب کا ذاتی رنگ معنی اور مفہوم ہی کی گرمی سے پیدا ہو سکتا ہے ؛

تنقید کیا ہے

"تنقید ہماری زندگی کے لئے اتنی ہی ناگزیر ہے جتنی سانس"۔

یہ جملہ ایلیٹ کا ہے اور میری نظر میں بڑی گہرائی اپنے اندر رکھتا ہے۔ اگرچہ شواہد ایسے موجود ہیں، جن سے پتہ چلتا ہے کہ خود ایلیٹ کے نزدیک کوئی عمق اور گہرائی اس جملے میں نہ تھی۔ یہ بات اتفاقاً کسی اضطراری جذبے کے ماتحت اس کے قلم سے نکل گئی تھی اسے محسوس تک نہ ہوا۔ کہ وہ کیا کہہ گیا۔ حالانکہ اس سیدھے سادے جملے نے واقعتاً سب سے بڑی اور بیش بہا صداقت کا سرا تھام لیا ہے۔ اس جملے کو ایک مرتبہ پھر پڑھیے وہ کہتا ہے —— تنقید ہماری زندگی کے لئے اتنی ہی ناگزیر ہے جتنی سانس —— اور یہ واقعہ ہے کہ تنقید ایک فطری نعمت اور بیش بہا ودیعت ہے۔ اتنی ہی فطری اور بیش بہا جتنی کہ "بینائی" یا "گویائی" کی نعمت ہے۔ بلکہ شاید اس سے بھی زیادہ —— لیکن "بینائی" یا "گویائی" ہی کی قدر و قیمت کو ہم پوری طرح کب پہچانتے ہیں؟ عام طور پر تو لوگوں نے بس فرض سا کر لیا ہے کہ ہاں یہ چیزیں بھی ہیں۔ حالانکہ یہ چیزیں بھی اتنی ہی ناگزیر ہیں جتنی کہ نفس کی آمد و شد ہمارے لئے ناگزیر ہے' اصل یہ ہے، کہ ان نعمتوں کی "فطرتیت" اور "ناگزیزی" نے ان کی حقیقی قدر و قیمت اور حیثیت اور منزلت کو ہماری نظروں سے اوجھل کر دیا ہے۔ بچہ اپنی آنکھوں کو استعمال کرتا ہے اور ان کا استعمال خود بخود ہی سیکھتا ہے۔ اس کی قوت گویائی نشو و نما پاتی ہے۔ اس کی نشو و نما بھی تقریباً آپ ہی آپ ہوتی ہے۔ اس میں ایک بات یہاں اور جوڑ لیجئے کہ بچے کی تنقیدی صلاحیت و استعداد بھی بالکل اسی فطری اور طبعی انداز سے خود بخود بڑھتی اور ابھرتی ہے یہ صلاحیت بڑی دھیمی رفتار سے ابھرتی ہے اور بالکل غیر مرئی ہوتی ہے۔ اگرچہ ایک مرحلہ ویسا بھی آتا ہے جہاں ہم اسے دیکھ بھی سکتے ہیں کہ فرق اور تمیز کی صلاحیت بچے کے اندر صاف نمایاں ہے۔ مثلاً دو کھلونے اس کے سامنے رکھ دیجئے پھر دیکھئے ان میں سے ایک

کو وہ پسند کرلے گا اور دوسرے کو صاف رد کر دے گا۔

فرق وتمیز کی اس صلاحیت کا ظہور ہوتا تو آغاز ہی سے ہے۔ مگر ابتدا میں وہ طبعی جبلّت کا انداز لئے ہوتی ہے۔ بچہ تمیز تو کرتا ہے، مگر اس معاملۂ تمیز میں وہ کسی ناقابلِ فہم جبلّت کے زیرِ اثر ہوتا ہے۔ وہ کچھ بھی کرتا ہے، سوچ سمجھ کے نہیں کرتا۔ اسے مطلق خبر نہیں ہوتی کہ اس نے جو فلاں حرکت کی اس کا اصل سبب اور محرک کیا تھا، وہ کون سی چیز تھی جو اس عمل کی موجب ہوئی یا اگر کچھ آ گئی اس کو ہوتی بھی ہو تو بہت دھندلی اور گول مول سی ہوتی ہوگی وہ اپنے کسی عمل کے سبب سے نہ تو پوری طرح آگاہ ہوتا ہے نہ اپنی اس معقولیت سے کسی دوسرے کو آگاہ کر سکتا ہے۔ قوت نقد و انتقاد تو "بے شک" موجود ہوتی ہے۔ مگر ناصاف اور غیر مربوط، وہ مختلف چیزوں میں ارتقا بھی کرتا ہے۔ لیکن اس کا یہ آنکنا، اور تخمینہ کرنا انتہائی نجی اور شخصی نوعیت کی چیز ہوتی ہے۔ اور اتنی ہی ڈانواں ڈول بھی۔ یعنی اس میں استقلال بالکل نہیں ہوتا، اور جیسا کہ ابھی اس کی یہ کیفیت نہایت مبہم سی اور بے ربط ہوتی ہے۔

نقد و انتقاد اور فرق و امتیاز کی واضح اور مربوط صلاحیت کی کمی جس طرح بچوں میں ہوتی ہے، اسی طرح جوانوں میں بھی ہوتی ہے۔ اس معاملے میں دونوں ملتے جلتے سے ہیں عام طور پر ایک جوان آدمی بھی ان اسباب و وجوہ کی کوئی معقول توجیہ نہیں کر پاتا۔ جن کی بنا پر اس کی پسند اور ناپسند کا جذبہ حرکت میں آتا ہے، اور وہ ایک چیز کو قبول کر لیتا ہے اور دوسری کو مسترد کر دیتا ہے۔ بعض خاص چیزوں کو دوسری چیزوں پر ترجیح دیتا ہے۔ ان میں باہم مقابلہ کرتا ہے۔ ان کی قدر و قیمت کا اندازہ لگاتا ہے اور ایک خاص احساس کی کیفیت اس کے اندر پائی جاتی ہے مگر پوچھئے کہ وہ وجہ ترجیح کیا ہے؟ تو عموماً وہ یہی کہے گا۔ کہ بس "مجھے پسند" ہے۔ یہ انداز بیان اور یہ طرزِ اظہار بظاہر خوشنما تو بے حد معلوم ہوتا ہے لیکن یہ حقیقت ہے کہ اس بیان کے اندر کوئی حقیقت سے بھی جتنی چیزیں گزر رہی ہیں۔ ان میں بھی آپ یہی نقص پائیے گا۔ ان میں بڑی طاقت اور   ہوگا۔ الفاظ و عبارات کی بھی خوب ہی بہتات ہوگی۔ دلائل بھی بڑے شاندار ہوں گے۔ اور زاویۂ نظر بھی بڑے شعور اور تمیز داریوں کا حامل معلوم ہوگا۔ لیکن غور کیجئے تو ان کی حیثیت بھی بنیادی طور پر اس جملے سے بہت زیادہ مختلف نہ ہوگی جو عام طور پر لوگ اپنی روزمرہ کی پسند اور ناپسند کے

معاملے میں ظاہر کرتے رہتے ہیں۔ یعنی وہ بے خبری منام و اصول کی : وہی بے شعوری خود اپنے صادر کردہ فیصلوں کی نوعیت کی طرف سے۔ وہی ریلامن موجی پن کا، اور وہی فقدان نظم و ترتیب کی اس لطافت و نزاکت کا جو تسلی بخش کیفیات و نتائج کی واحد ضمانت تھی۔
یہ ممکن ہے کہ ایک نقاد "ہوڈ" کی نظم ODE TO AUTUMN کو نہایت ہی لطیف و نفیس نظم تصوّر کرے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ "ملٹن" کو "ڈوڈن" پر ترجیح دے۔ بلکہ یہ بھی ناممکن نہیں کہ اپنی وجہ ترجیح کو حق بجانب ثابت کرنے کے لئے ہمہ قسم کے بظاہر نہایت ہی مستحکم اور دقیقہ رس دلائل بھی پیش کر دے۔ لیکن آخری تجزیہ و تحلیل کی میزان پر پہنچ کر تو یہ سارے دلائل عامیوں کے اس بے بصرانہ جملے سے نہ تو بہتر ہی نظر آئیں گے نہ مفید ہی۔ جو کہہ اٹھتے ہیں کہ "مجھے تو یہی پسند ہے"۔
یہ سہی کہ تنقید اتنی ہی ناگزیر شے ہے جتنی نفس کی آمد و شد۔ اور اس کی نشو و نما بھی فطری طور پر خود بخود ہی ہوتی ہے۔ پھر بھی زندگی اور ادب میں اس کی نشو و نما کا جو حال ہے اسے مشکل ہی سے تسلی بخش کہا جا سکتا ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ ہم لوگ اس کی طرف سے بڑی سخت بیگانہ وشی اور بے اعتنائی برتتے چلے آئے ہیں۔ اور ہماری بے حسی اور مردہ دلی کی یہ انتہائی حیرت ناک مثال ہے۔ تنقید کے بغیر زندگی ناممکن ہے۔ اسی طرح ناممکن جیسے ہم سانس لینا چھوڑ دیں تو اسی لمحے مر جائیں۔ تنقید ہمارے دم کیساتھ ہے یہ ہماری معین و مددگار ہے۔ ہمیں رستہ دکھاتی ہے اور سنبھالے رکھتی ہے۔ زندگی کا ایک ایک شعبہ اس کی قوت و اثر کو محسوس کرتا ہے۔ اس کا ممنون کرم ہے اور اس سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ زندگی کا شاید ہی کوئی لمحہ ایسا گزرتا ہو جس میں ہم تنقیدی فیصلے نہ کرتے ہوں۔ معاملہ چاہے ٹائیوں کے انتخاب کا ہو یا پیشے یا کاروبار کا، یا آمریت کے مقابلے میں جمہوریت کا۔ "فلارنس نائٹنگیل" کی تحسین ہو یا "لکریریا بورگیا" کی تنقیص، ـــــ مادی آسائش و آرام پر تسکین روحانی کی برتری واضح کرنی ہو یا شکسپیئر کو ایڈگر ویلیس سے اہم ثابت کرنا ـــــ ہر جگہ، ہر چیز، ہر بات تنقیدی صلاحیت میں ہماری راہ نما ہوتی ہے۔ کوئی جج ہو یا چور، کوئی عاشق ہو یا تاجر، سائنسدان ہو یا عطائی، وکیل ہو یا ڈاکٹر سپہ سالار ہو یا فلسفی، حتیٰ کہ طوائف تک ـــــ سب کے سب نقد و انتقاد میں غرق ہیں اور ان میں سے ہر ایک کی کامیابی منحصر اس بات پر ہے کہ وہ اپنی تنقیدی قابلیت و

صلاحیت کا استعمال صحیح طور پر کرتا ہے یا نہیں۔

یہاں ممکن ہے یہ اعتراض کیا جائے کہ میں نے اس لفظ تنقید کی ضرورت سے زیادہ ہمہ گیری بخش دی لیکن اک ذرا ٹھہریئے اور غور کیجئے۔ آپ پر خود واضح ہوجائیگا کہ تنقید کے اس مفہوم میں نہ تو کوئی کمی کی گئی ہے نہ زیادتی۔ اصل یہ ہے کہ تنقید کا استعمال ایک مدت دراز سے بہت ہی محدود اور مخصوص معنوں میں ہوتا رہا ہے۔ اب تک اسے فقط "ادبی تنقید" کے دائرے میں بند رکھا ہے۔ اس لئے ہمہ گیر صورت میں جب بھی اسے پیش کیا جائے گا۔ ایک اچنبھا سا ضرور محسوس ہوگا ورنہ ادبی تنقید تو نقد و انتقاد کی بے شمار شکلوں میں سے بس ایک شکل ہے اور غالبًا بلند ترین بھی، مگر صرف اسی ایک شکل تک اس کو محدود و محصور رکھا گیا جس کی وجہ سے اس کی اہمیت اور قدر و منزلت بہت کم ہوگئی۔ اگرچہ خالص ادبی تنقید بھی بڑی گرانقدر چیز ہے اور اتنی بلند کہ احمقانہ تمسخر یا بے مغزانہ تحقیر کا ہاتھ، اس کے دامن کو چھو بھی نہیں سکتا۔ ہم اگر تنقید کو اس کے عمومی و ہمہ گیر مفہوم میں لیں تو پھر یہ اتنی ضروری اور ناگزیر شے ہے۔ جتنی ضروری اور ناگزیر شے "ہوا" ہے جس کی بدولت ہم سانس لے رہے ہیں اور اتنی ہی بیش بہا بھی ——— تقابل، تجزیہ، فرق و امتیاز اور تعیین قدر و مقام تنقید کے چار پہیئے۔ یا عناصر اربعہ میں انتہائی کودن سے کودن اور لاابالی قسم کا آدمی بھی انکار نہیں کرسکتا کہ شعوری یا تحت الشعوری طور پر ہم میں سے ایک ایک فرد تقابل، تجزیے، فرق و امتیاز اور تعیین قدر و مقام کے عمل میں ہمہ دم مصروف ہے یعنی ہم اگر چاہیں بھی تو اس "عمل" کو روک نہیں سکتے جس میں ہم مستقل ڈوبے ہوئے ہیں، نہ کسی ہوش مند آدمی کے خواب و خیال میں کبھی یہ بات آسکتی ہے کہ اس عمل کو روک دیا جائے۔ اس کا روکنا تو خودکشی کے مترادف ہے۔

اگر آپ کو اپنا تحفظ و بقا مطلوب ہے تو اس کا راستہ یہی ہے کہ تنقید کو سمجھیئے، اس کی حقیقی قدر و قیمت کو پہنچانیئے۔ اس کے صحیح استعمال کا طریقہ سیکھئے۔ لیکن یہ راستہ اتنا آسان بھی نہیں ہے کیونکہ تنقید بلا مبالغہ ایک بہروپیہ ہے۔ ایسی ایسی شکلیں بدلتی ہیں اور اتنی صورتیں اختیار کرتی ہے کہ اس پر قابو پانا بے حد دشوار ہے۔ لیکن قابو پانا بہرحال ضروری ہے۔ ہم اس کے اسرار و رموز سے ضرور واقف ہوسکتے ہیں بلکہ صاف

لفظوں میں اسے یوں کہیئے کہ تنقید کو ہمیں اپنا اصل موضوع اور مقصود بنانا چاہیئے۔ تنقید ایک چمن ہے اور اپنے اس چمن کو ہمیں خود سینچنا اور تیار کرنا پڑے گا۔ ہماری بے مغزانہ بلکہ مجرمانہ غفلت کی وجہ سے تنقیدی صلاحیت و استعداد کی جیسی کچھ نشوونما ہونی چاہیئے ۔ ہو نہیں رہی ہے ۔ ضرورت اس لگن کی ہے کہ ٹھیک سے اس کی نشوونما ہو۔ مگر اس کی پوری پوری نشوونما کا واحد ذریعہ محتاط اور صحیح تربیت ہے ۔ اور اس کی تربیت کا آغاز بھی شروع سے ضروری اور جسقدر باقاعدگی بھی اس میں ممکن ہو برتی جانی چاہیئے بالخصوص تعلیم ہی کے زمانے سے ۔ کیونکہ اس عمر میں آدمی کا دل و دماغ انتہائی اثر پذیر ہوتا ہے اور آسانی سے مڑنے اور ڈھلنے ڈھلنے کی پوری صلاحیت اس میں رہتی ہے ہاں یہ کہا تو جا سکتا ہے کہ تعلیم کے زمانے میں اور اس کے بعد بھی تربیت بھی تو ہم پاتے ہی ہیں لیکن تعلیم گاہوں میں وہ تربیت کہاں ملتی ہے جس کی طرف میں اشارہ کر رہا ہوں ۔ تعلیم کے زمانے میں ہماری قوت تنقید پراگندہ رہتی ہے ۔ اور اس کا ظہور اتفاقاً ہی ہوتا ہے اور کوئی معقول رہنمائی ہمیں مطلق نصیب نہیں ہوتی ۔ وہاں تو ہم یونہی تیر تکے چلاتے رہتے ہیں ۔ اور جب وہاں سے نکلتے ہیں تب بھی زندگی بھر تیر تکے چلا چلا کر کام نکالتے رہتے ہیں ۔

اِس تیر تکے والی کیفیت کو کیسے روکا جائے ۔ اصل سوال یہ ہے ۔ حیوانات کو دیکھیئے اس معاملہ میں ان کے مظاہرے ہم سے کہیں بہتر ہیں ۔ تنقید کی یہ نعمت انکو "جبلت" کی شکل میں ودیعت ہوئی ہے اور بڑی حد تک ان کے تحفظ و بقا کا دار و مدار ان کی اسی جبلی قوت تمیز پر ہوتا ہے ۔ ماقبل تاریخ انسانی کا آدمی بھی پہلے اسی قسم کی جبلت کا حامل تھا اور بچہ بھی اسی جبلت کا حامل ہوتا ہے ۔ مگر جب بڑا ہو جاتا ہے تو اسکی یہ جبلت عقل و دانش بن جاتی ہے یا بن جانا چاہیئے ۔ ماقبل تاریخ انسانی کا آدمی اپنے اندر بہت ساری اور بھی جبلتیں تقریباً اسی قسم کی رکھتا تھا جیسی جانوروں کے اندر ہوتی ہیں مگر عقل و تعقل کی نشوونما اور تمدن کی طرف اس کے تاریخی ارتقاء نے ان جبلتوں کو پژمردہ کر دیا ۔ پھر رفتہ رفتہ وہ غیر ضروری ہو کر رہ گئیں ، آخر ختم ہو گئیں اور اب آہستہ آہستہ اپنی عقل و فہم پر اعتماد کرنے لگا اور یہ کیفیت بڑھتی چلی گئی ۔ عقل و فہم کو جبلتوں پر فوقیت اور برتری حاصل ہے ۔ کیونکہ جبلتیں آنکھ بند کر کے یکسر میکانکی انداز سے عمل کرتی ہیں اور ان کو اپنے

اجزائے ترکیبی یا نظام عمل کا مطلق شعور نہیں ہوتا۔ لیکن عقل اس کے برخلاف آنکھ بند کرکے میکانکی انداز سے عمل نہیں کرتی یہ جبلتوں سے بلند و برتر اس لئے بھی ہے کہ اسے اپنے وجود کی پوری طرح خبر ہوتی ہے۔ جبلتیں بقائے ہستی میں ہماری معاون و مددگار تو ہو سکتی ہے۔ لیکن عقل ہماری ترقیوں کے امکانات پیدا کرتی ہے، دروازے کھولتی ہے۔

پس تنقید ایک عقلی صلاحیت و استعداد ہے۔ اسے ڈھیلے ڈھالے انداز یوں کہیئے کہ یہ ارتقا یافتہ اور مہذب و شائستہ شکل ہے۔ جانوروں والی جبلت اور امتیاز کی اور اسی کی مہربانیوں سے تمدن وجود میں آیا۔ لہٰذا بہتر نتائج و ثمرات کے حصول کے لئے ضروری ہے کہ اس کی پرورش و پرداخت نہایت ہی احتیاط کے ساتھ کی جائے اور جسمانی صلاحیتوں کی طرح اس کو بھی ایک سخت اور مرتب قسم کے ضابطے کے ماتحت رکھا جائے۔ یوں تو ہم لوگ اچھل کود بھی سکتے ہیں، دوڑ بھاگ بھی سکتے ہیں اور خوب چھلانگیں بھی لگا سکتے ہیں لیکن سلیقے سے ناچنا اور ڈانس کرنا ہو تو اس میں حسن پیدا کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ آدمی سخت سے سخت ریاضت اور تربیت کی منزلوں سے گزرے۔ جسم پر اور جسم کے اعصاب پر پورا پورا قابو اس کو حاصل ہو، اور جسم کی ساری حرکتیں اور جنبشیں ایک بلند تر مقصد کے ماتحت اور مطیع ہوں۔ ٹھیک اسی طرح عقل و فہم کی صلاحیت و استعداد کو بھی باقاعدہ تربیت دینا، اس پر قابو پانا اور ایک بلند تر مقصد کے ماتحت رکھنا ضروری ہے۔

بجز اس فوری ضرورت و احتیاج کے جو بقائے وجود سے تعلق رکھتی ہے، جانوروں کو اور کسی بلند تر مقصد کا شعور نہیں ہے۔ مگر مہذب اور متمدن آدمی کی نظر اس فوری اور پیش افتادہ ضرورت و احتیاج سے پرے بھی پڑتی ہے۔ اور ظاہر ہے کہ پڑنی بھی چاہیئے۔ اس کی نظر میں فقط زندہ رہنا کافی نہیں، وہ اس ہستی کو اس لائق بھی بنانا چاہتا ہے کہ یہ ہستی قابل تمنا ثابت ہو۔ وہ بلند تر زندگانی اور رفیع المرتبت طرز حیات کا تصور بھی کر سکتا ہے اور اس کا طلبگار ہوتا ہے۔ اس بلند تر زندگانی اور رفیع المرتبت طرز حیات کی صحیح نوعیت کی بحث اس وقت میرے موضوع سے متعلق نہیں ہے۔ لہٰذا یہاں صرف اتنا بھی تسلیم کر لینا کافی ہے کہ فقط زندہ رہنا نہیں بلکہ اس سے بھی کچھ بلند اور بہتر صورت حیات کی طلب اس کی مراد ہے۔ مگر یہ طلب پوری صرف اس صورت میں ہو سکتی ہے کہ تنقید کا صحیح استعمال کیا جائے۔ کیونکہ ہمارے برتر اور اشرف المخلوقات ہونے کا دعوئے

جیساکہ مَیں نے ابھی عرض کیا ہے۔ منحصر ہی اس بات پر ہے کہ بقائے ہستی کی فوری اور پیش افتادہ طلب و احتیاج سے پرے نظر رکھنے کی صلاحیت ہمارے اندر کتنی موجود ہے۔ ہم اس بات پر قانع نہیں ہو سکتے کہ ہمیں جو چیز جس حالت میں بھی مل جائے اسی حالت میں اس کو قبول کر لینے پر اکتفا کریں۔ اور احوال و ظروف کے سامنے ہتھیار ڈال کر خود انہیں کے سانچے میں ڈھل جائیں۔ جی نہیں! ہم تو مسلسل غور و تامل سے کام لیتے ہیں۔ چیزوں کو خوب جانچتے اور پرکھتے ہیں۔ تب انہیں قبول کرتے ہیں یا مسترد کرتے ہیں۔ حیات کی مثال اس جوار (مد) کی سی ہے جو اپنی حرکت میں معلوم تو خاموش و مستِ خواب ہوتی ہے لیکن ہر زندہ چیز کو دم بدم آگے ہی بہائے لئے چلی جاتی ہے۔ ہر زندہ چیز ابھرتی اور بڑھتی ہوئی مد کے ساتھ پے بہ پے ابھرتی، بہتی اور بڑھتی چلی جاتی ہے بجز انسان کے۔ ایک انسان ہی ہے جو حیات کا تفحص کرتا ہے۔ اس کے اسرار و رموز پر قابو پانے کی جد و جہد کرتا ہے اور پھر ان کی قدر و قیمت کو جانچتا پرکھتا اور تولتا ہے۔

لہٰذا یہ واضح ہوا کہ تنقید کی قدر و قیمت کا انکار دراصل زندگانی کی قدر و قیمت کا انکار ہے اور اپنی ایک بیش بہا میراث کو قبول کرنے سے انکار ہے۔ تنقید تو ایک صحیح تربیت پائے ہوئے شائستہ اور مہذب دماغ کا عمومی جوہر و وصف بھی ہے اور اس کی بے انتہا متنوع رنگا رنگ خصوصی شکلیں بھی ہوتی ہیں۔ بہر صورت ناگزیر ہے۔ ماہرِ دینیات ہوں یا فلسفی، ڈاکٹر ہوں یا وکیل یا کوئی سائنسداں۔ تنقید کے تو سبھی دست نگر ہیں۔ اور ان کو چاہیئے کہ کوئی علم اس کا ہو یا نہ ہو تنقید کی کسی خاص شکل پر ان کا انحصار ضرور رہے۔

ساری تحقیق و تفتیش ـــــــ ساری تلاش و جستجو اور ساری قیاس آرائیاں چاہے وہ فکر و خیال کی ہوں چاہے مادیات کی، چاہے روح کی۔ اگر ان سب کی ہدایت و انصرام کے لئے خصوصی اشکال و صُوَر کے مرتب نقشے بھی موجود نہ ہوں تو ان میں بڑا انتشار پھیل جائیگا۔ اور وہ قطعی بے ثمر ثابت ہوں گی۔ پھر وہ آلات جو بحفاظت تمام ان کو ساحلِ مراد تک پہنچانے کے لئے خاص طور پر بنائے گئے ہیں۔ اگر نہ ہوں تو یہ ساری چیزیں تو ادھر سے ادُھر بھٹکتی، بہکتی اور گشتی پھریں گی ـــــــ یہ آلات کیا ہیں؟ ـــــــ آلاتِ تنقید اسی مقصد کے لئے وجود میں آئے ہیں کہ وہ حاصل ہونے والے تمام اعداد و شمار کی چھان بین کریں، ان کو جوڑیں اور مرتب کریں، سنواریں اور درست کریں، جانچیں اور پرکھیں۔

لہٰذا وہ ماہر دینیات جو واقعات کو سند پر قبول کرتا ہے۔ اور وہ سائنسدان جو کسی معقول سائنٹفک ثبوت کے بغیر کوئی چیز قبول نہیں کرتا، دونوں کو اپنے اپنے آلات پر یکساں اعتماد کرنا پڑتا ہے۔ یہ آلات بہت سے مواقع پر مادی صورت بھی اختیار کر لیتے ہیں۔ مثلاً نظام قانونی۔ جج، وکلاء، عدالتیں، قید خانے، پولیس اور قیدی۔ یہ سب کے سب انہیں کی ایک مادی صورت تو ہیں۔ اس پیچیدہ اور بے ڈھنگے نظام کا مقصد اس کے سوا اور کیا ہے کہ چھان بین کی جائے۔ جانچا پرکھا جائے، اور فیصلے کئے جائیں۔ جالینوس کی قرابادین بھی یہی خدمت انجام دیتی ہیں۔ اور قرابادین ہی کی طرح، عہد جدید کے علم الطب کا مقصد بھی وہی ہے جس کے ذرائع و رسائل لاتعداد ہیں۔ ماڈرن قرینیق آزمائشی نلکیاں اور دیگر آلات اور پھر ساز و سامان سے آراستہ عمل گاہیں سب اسی کی مثالیں ہیں۔

یہ ساری چیزیں اور بالخصوص مادی آلات بے انتہا مفید ہیں پھر بھی ان کی افادیت محدود ہے۔ اور یہ کسی خاص قسم کے معروف حلقہ عمل ہی میں کام دیتے ہیں، کسی مریض کی نسبت معلوم کرنا ہو کہ وہ بخار کی وجہ سے جاں بحق تسلیم ہوا یا المسُر کی وجہ سے، تو اس معاملے میں سارے کا سارا نظام قانون بے کار ہے۔ اسی طرح بغاوت یا مداخلت میں بے جا فرق دریافت کرنا ہو تو قرابادین اس کی "تشخیص" میں قطعاً کوئی مدد ہمیں پہنچا سکتی ہے۔ پھر اس قسم کے بیشتر آلات امراض کا پتہ لگا سکتے ہیں۔ یا جرائم کا۔ مثلاً قانون کسی ملزم کے جرم کا یا کسی خاص جرم میں اس کی بے گناہی کا فیصلہ تو کر سکتا ہے لیکن یہ فیصلہ ہرگز نہیں کر سکتا کہ وہ شخص طبعاً معصوم ہے۔ کسی قانون پسند شہری پر قانون بالواسطہ ہی اثر انداز ہوتا ہے۔ وہ اس کی بے شمار ایجابی خوبیوں اور نیکیوں پر کوئی روشنی نہیں ڈال سکتا۔ قانون کا اصلاً تعلق سماجی خطا کاروں سے ہے۔ قانون پسند شہریوں سے نہیں۔ جیسے علم طب کا تعلق بیمار جسموں سے ہوتا ہے مگر طبیعی طور پر جو آدمی صحت مند ہوں اس کے حق میں ماڈرن سائنس کے جملہ اسباب و وسائل بالکل بے محل معلوم ہونگے۔

بہرکیف روح تنقید کے خصوصی مظاہر کو بہت زیادہ سختی کے ساتھ صرف ان ہی متعلقہ حلقوں تک محدود نہ رہنا چاہیئے۔ زندگانی بڑی پیچ در پیچ تنظیم ہے اس کے مختلف شعبے ایک دوسرے سے جداگانہ تو ہیں مگر سب کے سب اسی لمحے ناقابل تقسیم انداز سے باہم مربوط ہی ہیں۔ بعض لحاظ سے کسی خاص شعبے کی مہارت خصوصی بڑی اچھی چیز ہوتی

ہے۔ بلکہ زندگی کی پیچیدگی اور آدمی کی عمر کے اختصار کی وجہ سے یہ کچھ ضروری بھی ہے۔ کیونکہ کوئی فرد واحد اطمینان بخش طور پر علم و دانش کے تمام شعبوں پر قدرت حاصل نہیں کر سکتا۔ وہ زیادہ عرصہ تک زندہ بھی نہیں رہتا اس لئے کسی ایک شعبے میں مہارت خصوصی پیدا کر لینا، اس کے لئے ضروری ہے مگر اس کو ایک "لازمی برائی" (اور مجبوری) تصور کرنا چاہیئے۔ ایک ماہر خصوصی (اسپیشلسٹ) اپنے آپ کو کسی خاص حلقے میں محصور کر لیتا ہے اور یہ حلقہ بڑا تنگ اور محدود ہوتا ہے اس کی فکر و نظر محدود ہو کے رہ جاتی ہے۔ اس کا احساس تناسب ضائع ہو جاتا ہے پھر وہ اشیا پر نگاہ صحیح تناسب سے ڈال ہی نہیں سکتا لہذا اسے یاد رکھیئے کہ زندگانی کو چھوٹی چھوٹی ٹکڑیوں میں کاٹ کر تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ علم و دانش کی مختلف شاخیں باہم پیوستہ اور مربوط ہیں اور ایک دوسرے کا سہارا ہیں ——— ایک وکیل کو اگر علم طب بھی حاصل ہو تو وہ بہتر وکیل ہو سکتا ہے۔ ایک ڈاکٹر اگر علم النفس بھی حاصل کرے تو اس کی افادیت میں اضافہ ہو جائے گا، اور لبقول ایلیٹ اگر شاعر نقاد بھی ہو تو وہ بہتر شاعر ہو گا۔

تنقید کی بہت سی اور خصوصی شکلیں تو سامنے آئی نہیں۔ بس ایک ہی شکل "ادبی تنقید" کے نام سے سامنے آئی تو اس پر خوب خوب سب و شتم ہوئی رسخت لے دے ہوئی۔ "ادبی تنقید اپنی ذات سے الگ کسی دوسری چیز سے متعلق ہوتی ہے۔" اور یہ دوسری چیز ادب ہے۔ اس لئے ظاہر ہے کہ ادب کے بغیر خود اس کا کوئی وجود نہیں، تو پھر ایک طفیلی ہوا۔ حالانکہ طفیلی کا لفظ اس کے لئے کسی طرح صحیح نہیں۔ تنقید اپنے عمومی اور ہمہ گیر مفہوم میں ——— جہاں فیصلوں کی قدر و قیمت کا تعین ہونا ہو، عقل و فہم کے آزادانہ عمل اور فرق و امتیاز کے احساس و شعور کا معاملہ ہو ——— صرف ادب ہی سے متعلق نہیں ہوتی (اگر واقعی کسی چیز سے متعلق ہونا ہی اس کے لئے ضروری ہو) بلکہ حیات سے متعلق ہوتی ہے۔ تنقید تو ختم ہی اس صورت میں ہو سکتی ہے کہ خود حیات ختم ہو جائے۔ تنقید کو وجود میں لانیوالی تو حیات ہی ہے کہ وجود کو اس میں لاتی بھی ہے۔ اور پھر اپنے تسلسل وارتقا میں اسی پر انحصار بھی کر لیتی ہے۔

(کلیم الدین احمد)

تنقید، اصول اور نظریئے

جدّت اور تخریبی تنقیدیں

گو ادبیات کی ترقی اور نشر و اشاعت کے ساتھ ساتھ قریب قریب ہمیشہ تنقید کے بھی چند مسلّمہ اصول موجود رہے ہیں لیکن اس حقیقت سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا کہ ادبیات کے ہر دَور میں خود اُس زمانے کے ادبی کارنامے تخریبی تنقید سے محفوظ نہ رہ سکے۔ اس کا سب سے بڑا سبب یہ تھا کہ یہ تنقیدیں عموماً حریفانہ جذبہ سے متاثر ہو کر کی گئیں، اس قسم کی تخریبی تنقیدوں کی بنیاد ایک بڑی حد تک انہیں خصوصیات اور محاسن پر قائم کی گئی۔ جنہوں نے اِن کارناموں کو اُس زمانے کی دوسری تصانیف سے ممتاز کیا تھا۔ انسانی فطرت ہے کہ جو چیز اسلاف سے جس طرح چلی آ رہی ہے اور مدتوں کے عمل اور تجربہ کی سند لئے ہوئے ہے اس میں کسی قسم کا ردّو بدل یا ترمیم آسانی سے گوارا نہیں کی جاتی لیکن اسی کے ساتھ ہر زمانے میں ایسے لوگ بھی ہوتے رہے ہیں جو غیر معمولی ذہانت کے مالک تھے اور جنہوں نے اپنے ہمعصروں کی طرح لکیر کا فقیر بنا رہنا پسند نہ کیا اور اپنے لئے نئی راہیں پیدا کر لیں۔ پھر اکثر آنے والی نسلیں انہیں راہوں پر گامزن ہوئیں، ظاہر ہے کہ اگر ایسا نہ ہوتا تو دنیا کی ترقی مسدود رہتی لیکن یہ لوگ عموماً اپنے زمانے میں اپنی جدّت طرازی اور اختراع و ابداع کیلئے مطعون رہے۔

باغ و بہار پر اعتراضات

زندگی کے ہر شعبہ کی طرح ادبیات میں بھی یہ عمل برابر جاری رہا ہے، جہاں کوئی قدیم روش سے ذرا ہٹا اس پر اعتراضات کی بوچھار شروع کر دی گئی تخیل، طرز بیان، تاثیر، ان میں سے کوئی چیز قابل توجہ نہیں رہتی۔ اظہار خیال کی قدیم اور مقررہ روش کا ترک کر دینا ہی ایک ایسا گناہ ہے کہ اس کی تلافی کسی طرح ممکن نہیں۔ انیسویں صدی کی

ابتداء میں جب ڈاکٹر جان گلکرائسٹ کی ہدایت کے مطابق میر امن نے باغ و بہار (۱۲۱۷ھ) صاف شستہ اور سلیس زبان میں لکھی تو ہر طرف سے اُن پر اعتراضات کی بھرمار شروع ہو گئی، یہاں تک کہ میرزا رجب علی بیگ سرور نے اپنی مشہور کتاب فسانۂ عجائب (۱۲۴۰ھ) میں جو باغ و بہار سے تئیس ۲۳ برس بعد لکھی گئی اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ باغ و بہار کے مقابلہ میں لکھی گئی ان کی زبان اور طرز بیان پر حملے کئے ہیں۔ اس کا سبب بھی یہی ہے کہ میر امن نے طرز بیان سے احتراز کر کے صاف اور سلیس اسلوب اختیار کیا ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب مسجع اور مقفیٰ عبارتوں کا عام رواج تھا اور ہر فقرہ تشبیہات اور استعارات سے گرانبار ہوتا تھا۔ ظاہر ہے کہ ایسے زمانے میں میر امن کی کتاب ان کے ہمعصر انشاپردازوں کی نظر پر کیونکر چڑھتی، سرور کو کیا معلوم تھا کہ ایک زمانہ ایسا آنے والا ہے جب باغ و بہار کو لوگ آنکھوں میں جگہ دیں گے اور فسانۂ عجائب محض الماریوں کی زینت کا کام دے گی۔

ورڈسورتھ اور تنقید

انگریزی زبان کے مشہور شاعر ورڈسورتھ کو بھی اسی قسم کی مشکلات کا سامنا کرنا پڑا۔ چنانچہ اس نے ایسی تنقیدوں کو جن میں زمانہ حال کی تصنیفات کو زمانۂ قدیم کے ادبی کارناموں کی مطابقت کے معیار پر جانچا گیا ہے قطعاً بے کار اور فضول قرار دیا ہے۔ اور ورڈسورتھ نواب مرزا خاں داغ کی طرح شعر کے لئے کسی خاص قسم کی زبان یا مخصوص الفاظ کے استعمال کو ضروری نہیں سمجھتا، بلکہ اس نے نہایت سادہ اور سلیس زبان کو جو روزمرہ کی گفتگو میں استعمال ہوتی ہے ترجیح دی ہے، ورڈسورتھ کا یہ نظریہ انگریزی زبان میں اُس وقت ایک نئی چیز تھا، چنانچہ اس کے ہمعصر نقادوں نے ورڈسورتھ کی شاعری پر نہایت شدید حملے کئے ہیں۔ اسی لئے ورڈسورتھ نے اپنے مجموعۂ نظم کے دیباچہ میں اس نظریہ کی توضیح کی ہے اور اپنی شاعری کی

---

۵۱ ولیم ورڈسورتھ (WORDS WORTH) انگلستان کا مشہور شاعر ۱۷۷۰ء میں پیدا ہوا اور ۱۸۵۰ء میں وفات پائی۔

خصوصیات بیان کرتے ہوئے نقد الشعر پر بھی بعض اہم خیالات کا اظہار کیا ہے۔
وہ کہتا ہے:۔

"نظم کے مجموعوں پر جو تبصرے کئے جاتے ہیں اُن کے مطالعہ سے اس نتیجہ پر پہنچنے کے لئے ہر شخص مجبور ہوگا کہ ہر مصنّف یا شاعر کو بشرطیکہ وہ حقیقی اور اعلیٰ پایہ کا شاعر ہے اور جدّتِ خیال اور ندرت بیان میں ممتاز ہے ضرورت ہے کہ پڑھنے والوں کے اندر ایسا ذوق بھی پیدا کردے جس کی مدد سے وہ اس کے کلام کو صحیح طور پر سمجھ سکیں اور اس سے کیف اندوز ہوسکیں۔ ایسا ہی ہوتا رہا ہے اور ایسا ہی ہوتا رہے گا، جو باتیں ایک اعلیٰ پایہ کے خیال آفریں شاعر میں اور اس سے پہلے گزرے ہوئے شعرا میں شامل ہیں (اور بہت سی باتیں شامل ہوتی ہیں) اُن کے لئے تو زمانۂ ماسبق کے شعراء راستہ صاف کر گئے ہیں۔ لیکن جو اس کی مخصوص جدتیں اور خصوصیات ہیں اُن کے لئے اُسے خود راستہ صاف کرنا پڑے گا۔ بلکہ یہ کہنا چاہیئے کہ راستہ نکالنا پڑے گا" [۵۱]

تنقید میں رسمی اور رواجی ضوابط کی پابندی

ورڈسورتھ نے اسی مضمون میں جس کا ذکر سطور بالا میں کیا گیا ہے نہایت وضاحت کے ساتھ اس امر پر بھی بحث کی ہے کہ عموماً نقاد جس قسم کے رسمی اور روایتی قواعد کی رُو سے کسی تصنیف کی تعریف یا تنقیص کرتے ہیں وہ کیوں پورے طور پر قابلِ اعتبار نہیں وہ کہتا ہے کہ صرف رسمی اور رواجی ضوابط اور اصناف کی پابندی ایسی تصانیف میں بھی ہوسکتی ہے جو اس خاص وصف یعنی تاثیر سے محروم ہوں جس کی بنا پر کسی ادبی کارنامے کو دیرپا اور مستقل مقبولیت اور ہردلعزیزی حاصل ہوسکتی ہے، اس کے برخلاف یہ بھی ممکن ہے کہ وہ کارنامے جن میں رسمی اور رواجی پابندیوں کا خیال نہیں رکھا گیا ہے اس اعلیٰ وصف سے مالامال

---

[۵۱] ۔ ورڈسورتھ کی مراد یہاں مصنف سے "شاعر" ہی ہے۔
Essays Supplementary - ۵۲

ہوں۔ تاثیر پیدا کرنے یا مسرت و طمانیت قلب بہم پہنچانے کا وصف جیسا کہ ہم اس سے پہلے بیان کر چکے ہیں صرف خیال کو متحرک اور متاثر کر دینے کی قوت پر منحصر ہے اور یہ قوت ہر قدم پر رسمی ضوابط اور رواجی اصناف کی پابندیوں میں محصور رہ کر نہیں بلکہ ایک حد تک ان سے آزادی حاصل کر کے کارفرما ہو سکتی ہے۔ اور شاعر کے پیش نظر ایک نقاد کے خیال کو متحرک اور متاثر کرنا نہیں ہوتا بلکہ اس کا مقصد عوام کے دلوں میں جگہ پانا ہے جو اصطلاحی قواعد و ضوابط سے آگاہ نہیں ہوتے۔ شاعر کے لئے صرف ایک پابندی کی ضرورت ہے۔ وہ یہ کہ انسان بحیثیت انسان کے اس کے کلام سے کیف و سرور حاصل کرے۔ نہ کہ بحیثیت ایک قانون دان یا طبیب یا جہاز ران یا منجم یا فلسفی کے۔" [۵۱]

گویا بہ الفاظ دیگر ناظر یا قاری کے خیال کو متحرک اور متاثر کر دینے کی قوت تخلیقی ادب کی جان ہے اور یہ وصف تمام اصطلاحی ضوابط کی دسترس سے باہر ہے۔

میتھو آرنلڈ اور تنقید

تقریباً اسی زمانہ میں میتھو آرنلڈ[۵۲] کی مشہور کتاب "تنقیدی مقالات" دو جلدوں میں شائع ہوئی جس میں اس نے چند غیر ملکی اور چند انگریزی شعراء کے کلام پر تبصرہ کیا ہے۔ ان دونوں کتابوں سے نمایاں طور پر معلوم ہوتا ہے کہ آرنلڈ کے وقت ہی انگلستان میں تنقید کی روش بدل گئی۔

میتھو آرنلڈ صرف ادبیات ہی کا نقاد نہیں ہے بلکہ اُسے حیات انسانی کا نقاد سمجھنا چاہئے۔ وہ کسی دور کے ادب کا اندازہ اُس مخصوص دور کے طرز زندگی اور معاشرت کے مطابق کرنا ضروری سمجھتا ہے۔ یہی بات اس کی امتیازی خصوصیت ہے۔ آرنلڈ کہتا ہے:-

"تنقید کا مقصد یہ ہے کہ خیالات کی دنیا میں جو کچھ سب سے بہتر ہے

۵۱۔ مقدمہ دیوان ورڈسورتھ۔

۵۲۔ میتھو آرنلڈ۔ انگلستان کا مشہور شاعر اور نقاد ۱۸۲۲ء میں پیدا ہوا اور رگبی اور ونچسٹر میں تعلیم پائی۔ ایک عرصہ تک آکسفورڈ میں "شعر و شاعری کا پروفیسر رہا۔ اُسکی کتاب "تنقیدی مقالات" ۱۸۶۵ء میں شائع ہوئی۔ آرنلڈ نے ۱۸۸۸ء میں وفات پائی۔"

اِس پر عبور حاصل ہو جائے اور عبور حاصل ہونے کے بعد اُس کی توضیح اس طرح کی جائے کہ اس کی مدد سے تازہ اور جدید خیالات کا ایک ذخیرہ مہیا ہو سکے :
آرنلڈ کے نزدیک تنقید کی سب سے بڑی صفت "بے غرضی" اور "بے تعلقی" ہے۔ اور تنقید کے لئے ایمانداری اور قابلیت کا ہونا بھی نہایت ضروری ہے۔

ادبیات کے مطالعہ کے لئے میتھو آرنلڈ نے جو چند نئے اصول قائم کئے ہیں وہ حسب ذیل ہیں :-

مصنّف کی شخصیت اور اس کے زمانے کی ذہنی فضا

تخلیقی ادب کی ہر تصنیف میں دو اجزاء کا عمل ضرور پایا جاتا ہے۔ مصنّف کی شخصیت اور جس زمانے میں وہ مصنّف گزرا ہے اس زمانے کی ذہنی فضا۔

آرنلڈ نے اِس کلیّہ کے ذریعہ اُس ضروری اور مضبوط تعلق کو رونما کیا ہے جو ایک صنّاع میں اور اس کے زمانے اور ماحول میں ہمیشہ قائم رہتا ہے۔ ادبی کارناموں میں ادیب کی شخصیت اور جس زمانے میں اس نے زندگی بسر کی ہے اس کا اثر ضرور موجود رہتا ہے۔ ان دونوں میں سے اگر صرف کسی ایک کا وجود کسی تصنیف میں رونما ہے تو یا تو وہ تصنیف قطعاً ناکامیاب رہے گی یا اُسے جزوی کامیابی حاصل ہو گی۔ تخلیقی ادب کے ظہور کے واسطے کسی کا صرف حقیقی اور وہبی شاعر ہونا کافی نہیں ہے بلکہ اس کے لئے مخصوص فضاء اور ماحول کی ضرورت ہے۔ ان دونوں چیزوں میں سے کسی ایک کا معدوم ہونا یا کم ہونا تخلیقی ادب کے رونما ہونے میں رخنہ زن ہو گا۔ یہی سبب ہے کہ تخلیقی ادب اس قدر کمیاب ہے اور یہی وجہ ہے کہ بعض اعلیٰ پایہ کے شعراء اور ادباء کی تصانیف کا اکثر حصہ قریب قریب فضول اور غیر قابلِ اطمینان ہوتا ہے۔

جب یہ امر مسلّمہ ہے کہ تخلیقی ادب کے تمام اصناف میں ان دو اجزا کا موجود ہونا ضروری ہے۔ مصنف کی شخصیت اور اس دور کی ذہنی فضا تو ایک نقاد کا فرض ہے کہ جب کسی مخصوص تصنیف پر وہ تنقید کرے تو یہ دیکھے کہ ان دونوں اجزا کا اثر کس حد تک اس تصنیف پر ہوا ہے، لیکن اس کیلئے ضرورت ہے کہ نقاد کو اس زمانے کی تہذیب اور خیال کی روش اور طرز بود و ماند کا پورے طور پر علم ہو۔

شاعری "تنقیدِ حیات" ہے

۲۔ شاعری "تنقیدِ حیات" ہے۔ اس کا موضوع تمام انسانی اعمال و خیالات ہیں، نہ صرف وہ خیالات جن کا وجود ہر عمل سے پہلے ضروری ہے اور جن کی مدد سے اعمال کا صدور ہوتا ہے بلکہ خاص طور پر وہ خیالات جو نسلِ انسانی کے ذہنی تجربات اور روحانی بلند حوصلگی کا ذخیرہ ہیں۔

شاعری کو "تنقیدِ حیات" سے تعبیر کرکے آرنلڈ نے شاعری کی نہایت جامع اور مکمل تعریف کی ہے۔ شاعر یا ادیب زندگی کی تمثالی یا آئیڈیل تصویر پیش کرکے ایک خاص معیار قائم کر دیتا ہے جس سے روزمرہ کی زندگی کے اصل واقعات کا مقابلہ کیا جا سکتا ہے۔ اور چونکہ اس کی طرح اصل کا مقابلہ تمثال سے حیاتِ انسانی کی کیفیت اور اس کا مقصد سمجھنے میں ہماری مدد کرتا ہے اس لئے آرنلڈ نے شاعرانہ تخیل کی اہم ترین خصوصیت اس کی "قوتِ ترجمانی" کو قرار دیا ہے وہ رقمطراز ہے:۔

> "شاعری کی عظیم الشان اور زبردست قوت اس کی ترجمانی قوت ہے اس سے میری مراد یہ نہیں کہ کائنات کے راز کو یہ قوت آشکارا کر دیتی ہے بلکہ یہ ہے کہ موجوداتِ عالم کو یہ قوت اس طرح پیش کرتی ہے کہ جن سے ہم مکمل طور پر واقف ہو جاتے ہیں اور پورے طور پر ان سے اپنا تعلق سمجھ لیتے ہیں۔ جب خارجی اشیا کے متعلق ہمارے اندر یہ احساس پیدا ہو جاتا ہے تو ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ ہم ان اشیاء کے فطرت شناس ہیں اور ان کے ہم سازو ہم راز ہیں۔ شاعری اس احساس کو ہمارے اندر پیدا کرتی ہے۔ اور یہی تیز شاعری کی اہم ترین خصوصیت ہے[۵]۔"

پس بحیثیت "تنقیدِ حیات" کے شاعری سرمایہ دار ہے، انسان کے لطیف ترین خیالات کی جن میں زبان اور اسلوبِ بیان کا اعلیٰ ترین حسن موجود ہو۔ شاعر کا کمال اس کی عظمت اور برتری پر مبنی ہے، اس امر پر کہ وہ خیالات کا تعلق کس قوت اور کس خوبی سے حیاتِ انسانی کے ساتھ قائم کرتا ہے۔ اس لئے شاعری کا اصل مقصد نہ جذبات کا

۵۔ تنقیدی مقالات، آرنلڈ۔

ہیجان انگیختہ کرنا ہے اور نہ ذہنی مسرت بہم پہنچانا بلکہ اس کا مقصد ان دونوں باتوں سے بلند تر ہے۔ وہ انسان کو زندگی سے ہم ساز کر دیتی ہے۔ وہ زندگی کا مفہوم سمجھا دیتی ہے۔ اس کی گتھیاں سلجھا دیتی ہے اور یہ بتا دیتی ہے کہ کیونکر زندگی بسر کرنا چاہیئے۔

شاعری اور ترجمانی کی قوت

۳۔ اعلیٰ پایہ کی شاعری میں ترجمانی کی قوت اور خیال کو متاثر کرنے کی قوت کا ہونا ضروری ہے اور شعر کا سب سے بڑا وصف یہ ہے کہ وہ دل سے نکلا ہو۔ شاعر نے جس خیال کا اظہار کیا ہے وہ الفاظ میں ظاہر ہونے سے پہلے اسکی روح میں پیوست ہو چکا ہو۔

"ترجمانی" اور "تاثیر" کے لئے ضروری ہے کہ شاعری یا فنونِ لطیفہ کے ذریعہ جو خیالات انسان کے دل و دماغ میں پیدا ہوں وہ تہذیب وقت اور نسل انسان کی بہترین روایات کے مطابق ہوں۔ مسٹر رسکن کا قول ہے کہ "فنونِ لطیفہ کی عمدگی اور بہتری کا انحصار اس امر پر ہے کہ وہ بہتر سے بہتر خیالات زیادہ سے زیادہ تعداد میں فراہم کر دے اور خیال کے بہتر ہونے سے مراد یہ ہے کہ اس کے اثر سے طبیعت کو عروج اور ارتقاء حاصل ہو۔"

حقیقت یہ ہے کہ کوئی نظم یا تصویر ہمیشہ دو پہلوؤں سے اثر انداز ہوتی ہے ایک پہلو سے تو وہ اُن لوگوں کو متاثر کرتی ہے جو شاعری یا مصوّری یا کسی اور فن کے ماہر ہوں اور دوسرے پہلو سے وہ اُن تمام لوگوں کو متاثر کرتی ہے جو معمولی ذہن اور سمجھ کے مالک ہیں اور عام پبلک کے نام سے موسوم ہیں۔ ظاہر ہے کہ موخرالذکر ہمیشہ زیادہ تعداد میں ہوتے ہیں گو جہاں تک کسی فن کے اصول و ضوابط کا تعلق ہے عوام کی رائے ہرگز قابل وقعت نہیں لیکن جب کسی خاص تصنیف یا فنی کارنامہ کے عام اثر، مقبولیت اور ہر دلعزیزی کا اندازہ کرنا ہو تو عوام کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ کیونکہ وہ تصنیف یا فنی کارنامہ مخصوص ماہرین کے لئے ظہور میں نہیں لایا گیا بلکہ اس کا مقصد تمام دنیا کے لوگوں تک پہنچنا ہے۔ پبلک کو حق حاصل ہے کہ وہ کسی فنی کارنامے کے متعلق کامیاب یا ناکامیاب ہونے کا فیصلہ صادر کر دے۔ اِس حق سے اُسے کوئی نقاد محروم نہیں کر سکتا۔ پس کسی تصنیف یا کسی فنی کارنامے کے محاسن و معائب کا صحیح اندازہ کرنے کے لئے جس چیز کی ضرورت

ہے وہ "ذوق" ہے جو کسی مخصوص جماعت یا پیشے کا نہیں بلکہ تمام ذی ہوش اور ذی فہم لوگوں کا حصہ ہے، اس میں شک نہیں کہ "ذوق" کا عہد بہ عہد بدلنا ممکن ہے، یہ بھی ہو سکتا ہے کہ مختلف قوموں کا ذوق اخلاقیات کے معیار کی طرح مختلف ہو لیکن اس کے باوجود ذوق میں ایک حد تک یکسانیت اور استحکام باقی رہتا ہے۔ اس تمام بحث سے نتیجہ یہ نکلا کہ نسل انسانی کے تمام رجحانات اور اُس کی بہترین روایات کی مطابقت فنونِ لطیفہ کے لئے ضروری ہے۔

تنقید کا مقصد اور عمل

ادب کی اہم خصوصیات اور تنقید

پچھلے ابواب میں اس امر کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ متقدمین اور متاخرین میں سے بعض مسلّم الثبوت نقادوں نے ادبیات کے مطالعہ کے لئے کن چیزوں کو اہم اور ضروری قرار دیا ہے اور قدیم اور مستند ادبی کارناموں کے محاسن کا اندازہ کرنے کے لئے تنقید ہمیں کن خصوصیات کی جستجو کی طرف رجوع کرتی ہے اور زمانۂ حال کے جدید کارناموں کا مطالعہ جنہوں نے ابھی عام مقبولیت اور ہردلعزیزی کی سند حاصل نہیں کی ہے کس طرح کرنا چاہیئے۔

جیسا کہ ہم پہلے بیان کر چکے ہیں ادبیات کی تین اہم خصوصیات مواد، صورت اور تفریحِ طبع ہیں۔ مواد سے مراد یہ ہے کہ کسی مخصوص تصنیف میں کس قسم کے خیالات پیش کئے گئے ہیں۔ صورت سے مراد یہ ہے کہ وہ خیالات ادب کی اُس مخصوص صنف کے مطابق پیش کئے گئے ہیں یا نہیں جس صنف سے وہ تصنیف متعلق ہے اور اگر وہ تصنیف باعث تفریح طبع ہے تو لازم ہے کہ اس کے اندر تخیل کو متاثر اور متحرک کرنے کی قوت موجود ہو۔

لیکن ان تمام خصوصیات کا علم انسان کو اسی وقت سے تھا جب سے ادبیات نے بحیثیت فنون لطیفہ کے ایک جداگانہ صورت اختیار کی ہے۔ مثلاً افلاطون ان خصوصیات کے وجود سے آگاہ تھا۔ اس لئے صرف مواد یا خیال کو زیادہ اہمیت دی ہے اور ادب کو بہترین خیالات کا حامل قرار دیا ہے۔ لیکن وہ ادب سادہ اور تخلیقی ادب میں کوئی فرق نہیں کرتا۔ اُس کے نزدیک یہ ضروری ہے کہ موجوداتِ عالم کا نقشہ ہو بہو الفاظ میں کھینچ دیا جائے اور زندگی کے واقعات کے متعلق معلومات صداقت کے ساتھ اور اس طرح کہ وہ مفید ہوں فراہم کی جائیں اور جیسا کہ

ارسطو نے ثابت کیا ہے افلاطون نے جذباتی صداقت اور برہانی اور منطقی صداقت میں کوئی فرق ملحوظ نہیں رکھا ہے۔

اس کے برخلاف ارسطو نے اس امر کا اندازہ کرکے کہ تخلیقی ادب کی تصانیف کا مقصد تاریخ اور فلسفہ کی تصانیف سے جداگانہ ہے اور ان کا اثر بھی انسانی دل و دماغ پر موخر الذکر تصانیف سے مختلف ہوتا ہے۔ یہ فیصلہ کیا کہ ادب کی اہم ترین خصوصیت صورت یا اسلوب بیان اور ان اصناف کی پابندی ہے جو اعلیٰ پایہ کی مستند تصانیف کے لئے اختیار کئے جا چکے ہیں۔

لیکن ارسطو کے بعد اس امر پر زیادہ زور دیا گیا کہ ہمیں تخلیقی ادب کی کسی تصنیف میں یہ دیکھنا چاہئے کہ اس تصنیف نے پڑھنے والے پر کیا اثر کیا اور اگر اس میں تخیل کو متحرک اور متاثر کرنے کی قوت موجود ہے تو ہم اس امر کو کوئی خاص اہمیت نہیں دیتے کہ وہ تصنیف ادب کی کسی مخصوص اور قدیم صنف میں صورت پذیر ہوئی ہے یا نہیں۔

ضوابط اور اصول

اگر ہم ایسے فروعی مسائل کو جیسے کہ وزن، صنف سخن اور زبان وغیرہ ہیں "ضوابط" کے نام سے موسوم کریں اور صداقت، مناسبت و ترتیب اور جذبات اور تخیل کو متاثر کرنے اور موجودات عالم سے ہم سازی اور یکسانیت پیدا کرنے کی قوت کو "اصول" قرار دیں اور اس طرح ضوابط اور اصول میں فرق متعین کر دیں تو ہم دیکھیں گے کہ تنقید رفتہ رفتہ ضوابط سے کنارہ کشی کی طرف مائل ہے اور اصول سے پیوستگی اختیار کرتی جاتی ہے۔ ضوابط کی مطابقت ادبی کارناموں میں ہر عہد یکساں طور پر نہیں کی گئی ہے اور کسی تصنیف کے محاسن و معائب کا اندازہ کرنے کے لئے ان کی اہمیت پر ہر دور میں اختلاف رہا ہے لیکن اصول کو ہمیشہ یکساں طور پر اہمیت حاصل رہی ہے۔ ان کا تعلق انسان کی طبعی خصوصیات سے ہے اور ان میں کسی قسم کی تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔ نقاد کا فرض یہ ہے کہ وہ کسی ادبی کارنامے کے محاسن کا اندازہ کرنے نہ کہ

۱؎ JUDGMENT IN LITERATURE BY W.B WORSFOLD -

اُن ذرائع کا جن کی مدد سے وہ کارنامہ ظہور میں آیا۔ پس نقاد کو ایک مستند نقاد کی حیثیت اختیار کرنے کے لئے ضروری ہے کہ وہ اُن ضوابط میں جن کی جزوی اہمیت حاصل ہے اور ان اصولوں میں جو مستقل ہیں اور ہمیشہ یکساں طور پر عمل کرتے رہے ہیں فرق ملحوظ رکھے۔

عام مقبولیت کا معیار — کسی فن کے ضوابط اُس فن کے ماہرین کے کارناموں سے مرتب کئے جاتے ہیں لیکن ان کارناموں نے جو عام مقبولیت اور استناد حاصل کیا وہ نقادوں کے احسان سے گرانبار ہو کر نہیں بلکہ عوام کی قدر شناسی سے ہے، پس جب یہ معلوم ہو گیا کہ مستند اور مقبول ادیبوں نے اظہار خیال کے لئے جو ڈھنگ اختیار کیا تنقید کے قواعد وضوابط اسی کے مطابق ترتیب دیئے گئے اور وہ ڈھنگ اس لئے مناسب اور موزوں قرار پایا کہ پبلک نے اُس پر مقبولیت کی مہر ثبت کر دی تو اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ کسی فنی کارنامے پر رائے قائم کرنے کا صرف ایک معیار ہے عام مقبولیت اور ہر دلعزیزی۔

قدیم اور مستند تصانیف پر تنقید — جب ایک نقاد کسی قدیم، مستند اور مقبول عام تصنیف پر تنقید کرتا ہے تو اس کا مقصد عموماً اس تصنیف کے محاسن کی توضیح ہوتا ہے۔ معائب کی اُسے تلاش نہیں ہوتی۔ نقاد کو اس تصنیف کے پڑھنے والوں سے واسطہ ہوتا ہے۔ مصنف سے نہیں۔ وہ یہ واضح کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ مصنف نے کس قسم کے ماحول میں زندگی بسر کی اور اس کی استعداد اور قابلیت کیا تھی اور ان چیزوں کا کیا اثر اس کی تصنیف میں نمایاں ہے۔ اس طرح معلومات بہم پہنچا کر نقاد گویا مصنف کا مقصد اور اس کا نقطۂ نظر سمجھنے میں ہماری مدد کرتا ہے تاکہ ہم خود اس کی تصنیف پر صحیح رائے قائم کر سکیں۔ پس ادبیاتِ قدیم[۵] پر تنقید کرنے سے نقاد کا مقصد عموماً ان کی ترجمانی ہوتا ہے۔

---

۵ - یہاں "ادبیاتِ قدیم" سے میری مراد (CLASSICAL) ہے۔ حیدرآباد کے بعض اصحاب نے اس کا ترجمہ "دلبستانی" کیا ہے۔ یہ ترجمہ غلط ہے۔ کلاسیکل کے معنی میتھو آرنلڈ کی زبان میں حسب ذیل ہیں:-

نئی تصانیف پر تنقید

لیکن نئی تصانیف پر تنقید کرنا اس سے کہیں زیادہ مشکل ہے اس قسم کی تصانیف پر رائے قائم کرنے کے لئے نقاد کو انہیں طریقوں پر کاربند ہونا پڑے گا۔ جن کے ذریعہ کسی تصنیف میں مواد، اسلوب اور تاثیر ان تین اہم خصوصیات کا اندازہ کیا جاتا ہے، صرف و نحو، عروض اور روزمرّہ محاورے کی غلطیوں کی طرف نقاد کو توجہ کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ جن تصانیف میں اس قسم کی غلطیاں موجود ہیں ان کا شمار ادبیات میں نہیں ہوتا اس لئے نقاد کی نظر میں وہ قابل التفات نہیں ہیں۔ لیکن اگر ایک آدھ جگہ کسی مصنّف نے صرف و نحو یا عروض وغیرہ کی بندشیں توڑ دی ہیں تو وہ زیادہ قابل گرفت نہیں کیونکہ صرف و نحو اور عروض کے قواعد خود بڑے بڑے مصنّفوں اور شاعروں کے طرز نگارش اور استعمال ہی سے اخذ کئے گئے ہیں۔ سو جو چیز انہیں بنا سکتی ہے وہی ان میں ترمیم اور توسیع بھی کر سکتی ہے۔

پس نئی تصانیف پر تنقید اپنے فیصلوں کی بنا انہیں مستقل خصوصیات یا اصول کے موجود یا معدوم ہونے پر رکھتی ہے جو ہم ہر عہد کی مستند اور مقبول ادبیات میں پاتے ہیں۔ جو مستقل ہیں اور ہمیشہ یکساں طور پر عمل کرتے رہے ہیں اور ہمیشہ یکساں طور پر عمل کرتے رہیں گے۔

اصول صداقت

ان اصولوں میں جیسا کہ ہم پچھلے ابواب میں واضح کر چکے ہیں سب سے زیادہ اہمیّت "صداقت" کو حاصل ہے۔

بقیہ حاشیہ

The WORK THE CLASS of the BEST

پروفیسر ولیم ہنری ہڈسن نے CLASSICS. کی تعریف یہ کی ہے

"A book which has stood the test of time; and by its stability and permanauce, and universalty and persistency of appeal, has given unmistakable assurance of immortal life.

ظاہر ہے کہ "دبستانی" سے ہرگز یہ معنی پیدا نہیں ہوتے۔

یعنی وہ مطابقت جو ایک مصنّف کی تصنیف میں، اور ان موجودات عالم یا حقائق زندگی میں ہے جن کا بیان اس تصنیف میں کیا گیا ہے۔ یہ اصول سب سے زیادہ معتبر اور مستحکم ہے۔ کیونکہ اس کے ذریعہ ہم اس امر کا اندازہ کر سکتے ہیں کہ ایک ادبی یا فنی کارنامہ انسانی فطرت کے مطابق ہے یا نہیں۔ کسی نئے خیال کا سرمایہ دار ہونا ایک ادبی کارنامے کا اعلیٰ ترین وصف ہے اور اگر وہ خیال جذبات کو متحرک کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے تو وہ تخلیقی ادب کے بلند ترین معیار کے مطابق ہے۔ پس صداقت کی پابندی ادبیات کا اہم ترین وصف ہے اگر ہم مواد یا اسلوب میں سے ایک چیز کو ترک کرنے پر مجبور ہوں تو موخرالذکر کا ترک اولیٰ ہے، کیونکہ ایک تصنیف جو واقعات زندگی کے مطابق نہیں ہے فضول اور بے کار ہے خواہ وہ کیسے ہی اعلےٰ درجہ کے اسلوب بیان میں پیش کی جائے۔

ادب کے مختلف اصناف میں صداقت کا معیار

لیکن ادب کے مختلف اصناف میں صداقت کا معیار مختلف ہے۔ ایک ظلسفی ایک مورخ یا ایک سوانح نگار سے ہمیں جس صداقت کی توقع ہے وہ صداقت مطلق ہے۔ ان کی تصانیف میں واقعات کا بالکل صحیح اور بے کم وکاست بیان ہونا چاہیئے اس کے برخلاف ایک سیاح اپنے سفرناموں میں جب مختلف مقامات یا ان مقامات کے باشندوں کا ذکر کرتا ہے تو اس میں صداقت مطلق کی اتنی پابندی ضروری نہیں سمجھی جاتی۔ کیونکہ اس قسم کی تصانیف میں مصنّف کی ذات زیادہ نمایاں رہتی ہے۔ وہ اپنی تصنیف میں محض ان اشیاء کا بیان پیش نہیں کرتا جو اس نے دیکھی ہیں بلکہ ان خیالات کا اظہار کرتا ہے جو ان مقامات کے مناظر اور وہاں کے باشندوں نے اس کے دماغ میں پیدا کئے لیکن شاعری یا ناول اور ڈراما کی صداقت کچھ اس سے بھی مختلف ہے جس کو "ادبی صداقت" کے نام سے موسوم کرنا زیادہ مناسب ہوگا کیونکہ شاعر اور ڈراما نویس کے واقعات افراد تمثالی اور فرضی ہوتے ہیں حقیقی نہیں، شاعر (یا ڈراما نویس) جو مناظر اپنے الفاظ میں پیش کرتا ہے، یا جن افراد کا تذکرہ اپنی تصنیف میں کرتا ہے وہ سب فرضی اور اس کے دماغ کی تخلیق ہوتے ہیں۔ پس شاعری یا افسانے کی صداقت اصل میں خیالی کی صداقت ہے۔

مصنّف نے جو کچھ اپنی تصنیف میں پیش کیا ہے وہ پبلک کے تجربہ اور اس کے طبعی رجحانات کے مطابق ہونا چاہیئے، یہی مطابقت "ادبی صداقت" ہے۔ مثلاً رتن ناتھ سرشار نے جو متعدد مناظر اور افراد کی تصویریں فسانۂ آزاد میں پیش کی ہیں گو وہ صحیح واقعات پر مبنی نہیں ہیں لیکن اس وقت کے اودھ کی جیتی جاگتی تصویریں ضرور ہیں۔ بعض اوقات ادبی صداقت کا اثر اس صداقت سے کہیں زیادہ دلنشین ہوتا ہے جو واقعات اور حالات پر مبنی ہو۔ مثلاً اگر ہم اس امر کا اندازہ کرنا چاہیں کہ جذبۂ محبت کا انسان کے دل و دماغ پر کیا اثر ہوتا ہے تو ہمیں اپنے کسی دوست کی عاشقانہ زندگی کا خیال نہیں آتا بلکہ ہمارا ذہن "زہرِ عشق" یا "سحر البیان" یا میر تقی میر کے کسی شعر کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ پس خیال کی صداقت ادبی کارناموں میں رونما ہوتی ہے، تاریخی صداقت یا صداقت مطلق سے زیادہ بلند مرتبہ ہوتی ہے۔ کیونکہ تاریخی صداقت محض واقعات کی لفظی نقل ہے اور وہ بھی صرف کسی ایک عہد کے واقعات کی۔ اس کے برخلاف ادبی صداقت جن کارناموں کے اندر پائی جاتی ہے وہ نسلِ انسانی کے عام تجربات۔ اس کے طبعی رجحانات اور اس کی بہترین روایات کا آئینہ ہوتے ہیں اور یہ تجربات، روایات اور رجحانات کسی ایک عہد یا ایک ملک کے اندر محدود نہیں ہوتے اسی لئے ارسطو نے کہا ہے کہ "شاعری میں تاریخ سے زیادہ وسیع اور زیادہ بلند مرتبہ صداقت ہوتی ہے کیونکہ شاعری میں تعمیم ہے اور تاریخ میں تخصیص۔"

اصول تناسب و ترتیب

ادبیات کے اصول میں "تناسب و ترتیب" بھی نہایت ضروری چیز ہے، اس سے مراد یہ ہے کہ کسی ادبی کارنامے کی صورت یا اسلوب اس کے نفسِ مضمون اور موضوع کے مطابق ہو، تناسب کی ضرورت تمام فنونِ لطیفہ میں ہے۔ پہلی بات یہ ذہن میں رکھنا چاہیئے کہ ایک صنّاع کو اپنے مخصوص فن کی ضروریات اور اس فن کے مقررہ حدود کی مطابقت پر نظر رکھنا ضروری ہے۔ فرض کیجئے ایک مصوّر کسی چیز کی تصویر کھینچنے میں اس چیز کے جن اجزاء اور اوصاف کو نمایاں کرتا ہے اگر ایک شاعر بھی انہیں اجزاء اور اوصاف کو نمایاں کرنے کی کوشش کرے تو ممکن ہے کہ شعر میں کوئی خوبی پیدا نہ ہو

کیونکہ ہر دو فن کے حدود اور ان کی ضروریات مختلف ہیں۔

ادبیات میں یہ اصول "ادب سادہ" اور "تخلیقی ادب" دونوں کو احاطہ کئے ہوئے ہے، کسی تصنیف کی صورت اور اسلوب کا اس تصنیف کے مضمون یا موضوع کے مطابق ہونا ضروری ہے۔ مثلاً یہ کہ نثر میں ہو یا نظم میں، مجمل ہو یا مفصّل، فرض کیجئے ایک مورخ کو بہت سے واقعات بیان کرنے ہیں ظاہر ہے کہ وہ وزن کی الجھن میں نہ پڑے گا اور سادہ، اور سلیس نثر میں ان واقعات کو پیش کرے گا۔ اس امر کا خیال رکھے گا کہ واقعات ترتیب اور تسلسل کے ساتھ بیان کئے جائیں، جو باتیں ضروری اور اہم ہیں اُن کو نمایاں کیا جائے جو غیر ضروری ہیں اُن پر زور نہ دیا جائے۔ اس کے برخلاف اگر ایک شاعر اپنے کسی خیال کو الفاظ کا جامہ پہنانا چاہتا ہے تو وہ قدرتاً کسی مخصوص صنف سخن کو اس مقصد کے لئے اختیار کرے گا تاکہ وہ خوبی اور خوش اسلوبی کے ساتھ نظم ہو جائے اور پڑھنے والوں کو متاثر کر سکے۔ شاعر کی صنعت اس کے الفاظ کی رہین منت ہوتی ہے۔ شاعر کے الفاظ محض کسی واقعہ یا خیال کے اظہار ہی کا ذریعہ نہیں ہوتے بلکہ وہ موجوداتِ عالم کے اُس نقش کو رونما کرتے ہیں جو شاعر کے دماغ پر ثبت ہوا ہے۔ اسی لئے وہ جذبات کو متحرک اور متاثر کرتے ہیں۔

اصول تناسب و ترتیب کو ارسطو نے تخلیقی ادب کی اہم ترین خصوصیت قرار دیا ہے اور تجزیہ یا ٹریجڈی کو تخلیقی ادب کے تمام اصناف میں سب سے زیادہ بلند مرتبہ اور ترقی پذیر تصور کر کے پلاٹ کی برتری اور تفوق پر بہت زور دیا ہے۔ پس وہی ادبی کارنامے جذبات کو متحرک اور متاثر کر سکتے ہیں جن میں تناسب اور ترتیب کا وصف موجود ہے۔

اصول رنگ آمیزی تخیل

تخلیقی ادبیات کی ایک اور اہم اور مستقل خصوصیت تصوّر اور تخیل کی رنگ آمیزی ہے۔ اس اصول کے مطابق یہ ضروری ہے کہ موجوداتِ عالم کے ذہنی پہلو کو جمالیاتی نقطۂ نظر سے مصنّف اپنے الفاظ میں رونما کرے۔ اگر کوئی مصنف موجوداتِ عالم یا واقعاتِ زندگی کا بیان بالکل اصل کے مطابق پیش کر دے تو اُس کی تصنیف کا شمار تخلیقی

ادب میں نہ ہوگا۔ تفریح خاطر اور مسرت بہم پہنچانا جو تخلیقی ادب کا ضروری وصف ہے۔ صرف تخیل کی رنگ آمیزی اور جمالیات کی اثر اندازی ہی کے ذریعہ حاصل ہو سکتا ہے۔

لیکن تخیل کی رنگ آمیزی اور کسی شے کے ذہنی پہلو کو رونما کرنے کے لئے بھی کچھ حدود متعین ہیں۔ اس کا عمل اصول صداقت کے تحت میں ہوتا ہے جو "ادب سادہ" اور "تخلیقی ادب" دونوں کی اہم ترین خصوصیت ہے لیکن یہ امر پیش نظر رکھنا چاہیئے کہ تخلیقی ادب کی صداقت خیال کی صداقت ہے منطق کی صداقت نہیں، رنگ آمیزی تخیل کے لئے ضروری ہے کہ اوّل سے آخر تک رنگ آمیزی یکساں طور پر باقی رہے ایسا نہ ہونا چاہیئے کہ ایک ہی تصنیف میں کہیں فرضی واقعات ہیں اور کہیں اصلی۔ دوسری بات یہ ہے کہ تخیل کی رنگ آمیزی کے لئے مصنف کو انسان اور اس کے ماحول سے مکمل طور پر واقف ہونا بھی لازمی ہے ورنہ واقعات زندگی سے مماثلت نہ پیدا ہوئی تخلیقی ادب کے لئے جس طرح یہ ضروری ہے کہ وہ بالکل اصل کے مطابق نہ ہو اسی طرح یہ بھی ضروری ہے کہ اصل سے زیادہ دور نہ ہٹے۔

ان اصول پر عمل کرنے کا طریقہ

ان اصول یا ادبیات کی مستقل خصوصیات سے آگاہی حاصل ہونے کے بعد اب یہ سوال باقی رہ جاتا ہے کہ ادبیات کے محاسن اور معائب کا اندازہ کرنے کے لئے ان اصول پر عمل کرنے کا طریقہ کیا ہے؟ اصولِ صداقت کے ذریعہ ہم مواد یا نفسِ مضمون کے محاسن کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ اصول مناسبت و ترتیب کے ذریعہ اسلوب بیان کے محاسن کا اور اصول رنگ آمیزی تخیل کے ذریعہ تفریح خاطر اور تاثیر کا اندازہ ہو سکتا ہے لیکن کسی مخصوص تصنیف کے اندر یہ تمام محاسن تلاش کرنے کے لئے ان اصول پر عمل کرنے کا کیا طریقہ ہونا چاہیئے۔

اس کا صرف ایک طریقہ ہے جس کا ذکر ہم پہلے کر چکے ہیں یعنی مستند اور قدیم ادبیات سے مقابلہ، زیرِ تنقید تصنیف ادبیات کی جس صنف سے متعلق ہے اسی صنف کے کسی قدیم شاہکار سے اس کا مقابلہ ہمیشہ مفید ثابت ہوگا۔ اڈیسن کا قول ہے۔ "ادبی ذوق کسی مصنف کے محاسن سے مسرت حاصل کرتا ہے اور اس کے

معائب کو پسندیدہ نظر سے نہیں دیکھتا اور اگر کوئی شخص یہ معلوم کرنا چاہے کہ اس کے اندر یہ قوت موجود ہے یا نہیں تو میں اُسے رائے دوں گا کہ وہ گزشتہ زمانے کے مشہور اور مستند شاہکاروں کا مطالعہ کرے جن کے محاسن کا اندازہ اس قدر طویل مدت سے برابر کیا جا رہا ہے۔ اور جن کی مقبولیت میں اس وقت تک کوئی فرق نہیں پڑا ہے۔

ہمیشہ مستند اور مسلم الثبوت اساتذہ کے کلام کے مطالعہ سے ذوق کی تربیت ہوتی ہے، اور انہیں اساتذہ کا کلام نئے کارناموں کے محاسن و معائب کا اندازہ کرنے کے لئے محک اور معیار کا کام دیتا ہے، اس کی ضرورت نہیں ہے کہ مستند اساتذہ کی تصانیف میں بعینہٖ اُسی خیال کو تلاش کیا جائے جس کے محاسن کا اندازہ ہم کسی نئے کارنامے میں کرنا چاہتے ہیں۔ صرف اُس موضوع پر کسی مستند اور مسلم الثبوت مصنف کی تصنیف یا اس تصنیف کا کوئی خاص حصّہ مقابلہ کے لئے کافی ہے۔ ایک نئے مصنف کے خیال کی جدّت یا اسلوب بیان کی ندرت کے اثر کو اس قسم کا مقابلہ کم نہیں کریگا۔ بلکہ اور زیادہ نمایاں کر دے گا۔

ادب کا مطالعہ

ادب اور مصنّف کی شخصیت

ہم اپنے تجربات، مشاہدات اور خیالات کو خود اپنی ذات تک محدود رکھنا نہیں چاہتے بلکہ ان کو دوسروں تک پہنچانا چاہتے ہیں۔ یہی خواہش ادب کے وجود کا باعث ہوئی۔ ہمیں دوسرے لوگوں کے مشاہدات اور تجربات اور حسیات سے بھی بہت دلچسپی ہے۔ خصوصیت سے اگر ہمیں یہ معلوم ہو کہ وہ اشخاص زندگی کے نشیب و فراز سے کماحقہ، واقف ہیں۔ حیات انسانی کا مطالعہ عمیق نظر سے کر چکے ہیں۔ اور ان کے بیان میں تاثیر اور زور ہے تو ہم غیر معمولی توجہ کے ساتھ اس طرف رجوع ہو جاتے ہیں۔ ادب سے عام دلچسپی کا سبب یہی ہے۔

ادب زندگی کی ترجمانی کرتا ہے مگر یہ ترجمانی ادیب یا ترجمان کے نقطۂ نظر سے ہوتی ہے۔ مصنّف کی شخصیت اس کی تصنیف میں ہمیشہ رونمار ہتی ہے، ایک ادبی کارنامہ مصنّف کے دل و دماغ سے اس کی ذاتی خصوصیات کا رنگ لئے ہوئے نکلتا ہے۔ مصنّف خود اپنی تصنیف میں جلوہ فرما ہوتا ہے، کسی ادبی تصنیف کا مطالعہ گویا اس تصنیف کے مصنّف کا مطالعہ ہے۔ جب ہم کسی ادبی تصنیف کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہ سمجھنا چاہئے کہ اس کتاب کے مصنّف سے ہم کلام ہوتے ہیں۔ جو کچھ وہ کہنا چاہتا ہے ہم اس کو بغور سنتے ہیں اور اس کے خیالات اور جذبات سے ہم ساز اور ہم آہنگ ہونے کی کوشش کرتے ہیں، ہم اس امر کا اندازہ کرتے ہیں کہ اس نے زندگی کو کس نظر سے دیکھا ہے۔ زندگی میں کیا باتیں پائی ہیں اور اس سے کیا حاصل کیا ہے، ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ دنیا اور دنیا کی چیزوں نے اس پر کیا اثر کیا ہے اور اس کی شخصیت کے ذریعہ ان کی ترجمانی کس طرح ہوئی ہے۔

ادب کے مطالعہ میں مصنّف کی شخصیت کو جو اہمیت حاصل ہے وہ اسلوب بیان

یا اسٹائل کے مسئلہ کو سمجھنے کے بعد زیادہ اچھی طرح واضح ہو جائے گی۔

اسلوب بیان یا اسٹائل

اسلوب بیان یا اسٹائل سے مراد کسی مصنّف کا وہ طرزِ تحریر ہے جو اُسی مصنّف کے ساتھ مخصوص ہو اور اس کی تحریر کی امتیازی خصوصیات کا حامل ہوا۔ اہل طرز بھی وہی الفاظ استعمال کرتا ہے جو اور اہل زبان استعمال کرتے ہیں لیکن وہ ان الفاظ کو کچھ اس طرح ترتیب دیتا ہے کہ اُس کی تحریر میں ایک امتیازی شان پیدا ہو جاتی ہے جو اُسے اور تمام تحریروں سے علیحدہ کر لیتی ہے۔

اسلوب بیان کی سب سے بڑی خصوصیّت یہ ہے کہ اس میں مصنف کی شخصیّت نمایاں رہتی ہے۔ بوفان[۵] کا قول ہے کہ "اسلوب خود مصنّف کی شخصیّت ہے"۔ اسلوب بیان میں مصنّف کی ذاتی اور شخصی خصوصیّات کا نمایاں ہونا لازمی ہے۔ ایک شاعر یا ادیب عام تجربات اور حالات کو اپنے الفاظ میں پیش کرتا ہے۔ لیکن جس شاعر یا ادیب نے زبان پر حاکمانہ قدرت حاصل کر لی ہے اور الفاظ اور محاروں کو وہ اپنے مخصوص انداز میں استعمال کرنے پر قادر ہے اور عام تجربات اور حالات کو اپنی ذات پر منعکس کر کے اس طرح پیش کرتا ہے کہ ان الفاظ اور محاورات میں خود اس کی شخصیّت رونما ہو جاتی ہے وہ شاعر یا ادیب اہل طرز کہلاتا ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ اگر اسلوب بیان کا دارو مدار تمام تر کسی تحریر میں اس تحریر کے مصنّف کی شخصیّت کے رونما ہونے پر ہے تو ہر شخص جو الفاظ میں اپنے خیالات کے اظہار پر قادر ہے ایک مخصوص اسلوب کا مالک ہے۔ اس میں شک نہیں کہ یہ ایک حد تک صحیح ہے لیکن اصطلاح میں اسلوب بیان سے تحریر کی جو خصوصیّت مقصود ہے وہ محض مصنّف کی شخصیّت کے رونما ہونے تک محدود نہیں ہے۔ یہ امر واقعہ ہے کہ ہر شخص کے خیالات مختلف ہوتے ہیں ایک چیز کو دیکھکر مختلف لوگوں کے دماغ میں مختلف خیالات پیدا ہوتے ہیں، ہر شخص اپنے ماحول سے مختلف طریقہ پر اثر پذیر

---

[۵] بوفان (GEORGE LUIS BUFFON) فرانس کے مشہور ماہر نباتات کا نام ہے۔ سنہ۱۷۰۷ء میں پیدا ہوا اور سنہ۱۷۸۸ء میں وفات پائی۔

ہوتا ہے۔ زندگی کے معمولی سے معمولی واقعہ کے متعلق بھی ہمارا نقطۂ نظر قریب قریب ہمیشہ مختلف ہوتا ہے لیکن ہم میں سے بہت ہی کم ایسے ہوتے ہیں جو اپنے نقطۂ نظر کو الفاظ کا جامہ پہنانے میں پورے طور پر کامیاب ہو جائیں۔ زیادہ تعداد ایسے لوگوں کی ہوتی ہے کہ جو کچھ وہ کہنا چاہتے ہیں اگر اس کا کچھ حصہ بھی الفاظ میں سما گیا اور مطلب قریب قریب ادا ہو گیا تو مطمئن ہو جاتے ہیں اور اس حصہ کو ادا کرنے کے لئے بھی وہ لاکھوں مرتبہ کے استعمال کئے ہوئے جملوں اور الفاظ کی ترکیبوں کا سہارا ڈھونڈتے ہیں تاکہ پڑھنے والے ان جانے پہچانے جملوں اور ترکیبوں کی مدد سے مفہوم کا اندازہ کر سکیں۔ یہ الفاظ اور جملے پرانے گھسے ہوئے سکوں کی طرح ہوتے ہیں جن کو بلا کسی خاص کوشش کے سب پہچان لیتے ہیں گو ان کے نقوش مٹ چکے ہیں اور پڑھے نہیں جاتے۔ لیکن یہی الفاظ جب ایک صاحب طرز کے قلم سے اس کی شخصیت کا اثر لئے ہوئے نکلتے ہیں تو ان کے اندر ایک نئی زندگی پیدا ہو جاتی ہے اور وہ تازگی اور کشش اور تاثیر سے لبریز ہوتے ہیں۔ یہی اسلوب بیان کی خصوصیت ہے۔

الفاظ کسی چیز یا خیال کے لئے علامات کا کام دیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ خیالات کی کوئی انتہا نہیں اور کسی زبان کے الفاظ کی تعداد خواہ وہ کتنی ہی وسیع زبان کیوں نہ ہو محدود ہوتی ہے۔ لیکن الفاظ میں ایک قسم کی نرمی، ملائمت اور لچک ہوتی ہے کہ اگر کسی لفظوں کے صناع نے ان پر قابو پا لیا اور ان کو اپنی مرضی کے مطابق استعمال کرنے پر وہ قادر ہو گیا تو ان میں تازہ روح پیدا ہو جاتی ہے۔ کسی کامل صناع کے اشارے پر صرف ایک لفظ متعدد مناظر یا جذبات یا واقعات کی تصویریں نظر کے سامنے پیش کر دیتا ہے۔

زبان پر قابو حاصل کرنا آسان نہیں ہے۔ ہر وہ شخص جس کو تحریر یا تقریر کا کام پڑتا ہے اپنے خیالات کو مکمل طور پر الفاظ میں ظاہر نہیں کر سکتا۔ زبان کی اس خصوصیت سے سب آگاہ ہیں کہ وہ خیال کو ہر طرف سے گھیر لینا چاہتی ہے اور اگر ہم اس کے بس میں آجائیں تو وہ ہمارے خیالات کے پر کاٹ دیتی ہے۔ صاحب طرز کو بھی ان مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ لیکن اُس میں اور عام مصنفوں میں فرق یہ ہوتا ہے کہ عام مصنف جہاں تک زبان اجازت دے اپنے خیالات کے کچھ حصہ کو ادا کرنے ہی

پر قانع رہتے ہیں لیکن صاحبِ طرز کو زبان پر حاکمانہ قدرت حاصل ہوتی ہے اور الفاظ اس کے مطیع اور تابع فرمان ہوتے ہیں۔

اسلوب بیان کا داخلی پہلو

اسلوب بیان کے دو پہلو ہیں ایک داخلی اور ایک خارجی، داخلی پہلو خیال سے متعلق ہے اور خارجی زبان سے۔ پوپ[۱] نے اسلوب بیان کی تعریف یہ کی تھی کہ "اسلوب خیال کا لباس ہے" لیکن یہ تعریف صحیح نہیں ہے کیونکہ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اسلوب کوئی ایسی چیز ہے جو مصنّف سے جدا ہو سکتی ہے اور وہ اس کو جب چاہے اختیار کر سکتا ہے اور جب چاہے ترک کر سکتا ہے۔ کارلائل[۲] نے اس کا جواب یہ دیا تھا کہ "اسلوب ایک مصنّف کا کوٹ نہیں ہے بلکہ اس کی جلد ہے"۔ کارلائل کی اس تعریف سے اسلوب بیان کا داخلی پہلو واضح ہو جاتا ہے۔ جب تک ایک مصنف کسی چیز کا اثر خود اپنے دل پر قبول نہ کرے گا وہ کسی طرح موثر طریقہ پر اس چیز کے متعلق اظہارِ خیال نہیں کر سکتا۔ مصنّف جس موضوع پر اپنی تصنیف میں اظہار خیال نہیں کرتا ہے اگر اس موضوع کے تمام پہلوؤں کو اُس نے اپنے دل میں جذب کر لیا ہے اور اس خاص طور پر اثر قبول کیا ہے تو وہ اس موضوع پر اظہار خیال کا طریقہ بھی خاص اور سب سے علیحدہ اختیار کرے گا۔ اگر خیال اپنا ہے تو طرزِ بیان بھی اپنا ہی ہوگا۔ خیال اور الفاظ ہمیشہ ایک دوسرے سے پیوستہ رہتے ہیں ایک خیال صرف ایک ہی طرح ادا ہو سکتا ہے اگر کسی خیال کو الفاظ میں ظاہر کرنے کے بعد ان الفاظ کو بدلنے کی کوشش کی جائے تو اس تبدیلی کا اثر خیال پر بھی ضرور پڑے گا۔ کیونکہ الفاظ ہم معنی اور مترادف نہیں ہوتے۔ ہر لفظ کا مفہوم جداگانہ ہوتا ہے۔ عرف عام میں جو الفاظ

۱۔ پوپ (ALEXANDER POPE) انگریزی زبان کا مشہور شاعر ۱۶۸۸ء میں پیدا ہوا اور ۱۷۴۴ء میں وفات پائی۔ پوپ کا سب سے بڑا کارنامہ ہومر کی مشہور نظم الییڈ کا انگریزی زبان میں ترجمہ ہے۔

۲۔ کارلائل (CARLYLE) انگلستان کا مشہور انشاپرداز اور مورخ ۱۷۹۵ء میں پیدا ہوا اور ۱۸۸۱ء میں وفات پائی۔ کارلائل اپنے اسلوب بیان کیلئے نمونے کے طور پر ممتاز رہے ہیں۔

ہم معنی اور مترادف کہلاتے ہیں ان کے مفہوم میں قطعی اور مکمل یکسانیت نہیں ہوتی کچھ نہ کچھ فرق ضرور رہتا ہے خواہ وہ کتنا ہی نازک سہی زبان بالآخر محدود ہوتی ہے۔ اس میں اتنی وسعت نہیں ہوتی کہ وہ ایک بالکل بے کار اور فضول لفظ کا بار برداشت کر سکے۔

پس اسلوب بیان کا داخلی پہلو اس قدر اہم ہے کہ کسی مصنف کے اسلوب کا اندازہ کرتے وقت اس کو کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ایسا معلوم ہوتا ہے کہ صاحب طرز کے خیالات کے ساتھ خود اس کی روح اس کے جسم سے کھنچ کر الفاظ میں آگئی ہے۔

اسلوب بیان کا خارجی پہلو

اسلوب بیان کا خارجی پہلو زبان سے متعلق ہے جس کو ہم ایک حد تک سطور بالا میں واضح کر چکے ہیں۔ ایک صاحب طرز کو زبان پر قدرت حاصل ہوتی ہے اور وہ الفاظ کو اپنی مرضی کے مطابق مفہوم ادا کرنے پر مجبور کر دیتا ہے اور وہ الفاظ کی گنجائش سے کہیں زیادہ مفہوم ان کے اندر بھر دیتا ہے۔ اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ صرف اس کے قلم کے جادو نے الفاظ میں اتنی وسعت پیدا کر دی کہ وہ اس بار کو برداشت کر سکیں۔

نثر اور نظم

اسلوب بیان کا عمل نثر اور نظم دونوں میں ہوتا ہے۔ لیکن کچھ فرق کے ساتھ خیال کے متحرک اور متاثر ہونے کے بعد طبع انسانی میں قدرتاً ایک قسم کا جوش پیدا ہو جاتا ہے۔ اس جوش کے اظہار کا ذریعہ نظم ہے۔ جس میں نہ دلائل و براہین کی ضرورت ہے اور نہ استنباط نتائج کی حاجت۔ اس کے برخلاف نثر میں الفاظ کے مفہوم کا ایک حد تک متعین ہونا، بیان کا مدلّل ہونا اور وضاحت اور تفصیل کے ساتھ مافی الضمیر کا اظہار، سنجیدگی متانت اور منطقی استدلال یہ سب چیزیں ضروری ہیں۔ ماہرین تنقید نے جیسا کہ ہم پہلے باب میں بیان کر چکے ہیں ادب کو دو قسموں میں منقسم کیا ہے۔ تخلیقی ادب اور ادب سادہ، تخلیقی ادب زیادہ تر نظم سے متعلق ہے لیکن اکثر نثر کو بھی اپنے وجود کے ظہور کا ذریعہ بنا لیتا ہے۔ اس صورت میں نثر اور نظم کے درمیان صرف وزن کا فرق رہ جاتا ہے۔ لیکن ادب سادہ قریب قریب ہمیشہ نثر کے لئے مخصوص رہا ہے اور اگر کبھی کسی نے اقلیدس کو نظم کرنے کی کوشش

کی بھی ہے تو وہ مقبول نہیں ہوئی۔ ایسی نظم کو "نثرِ موزوں" کہنا زیادہ مناسب ہے کیونکہ نثر ایسے مباحث کے لئے مخصوص ہے جن کا مقصد خیال کو متحرک اور متاثر کرنا نہیں ہے بلکہ واقفیت بہم پہنچانا یا دلائل و براہین سے کسی مسئلہ کو ثابت کرنا ہے۔ تاریخ جغرافیہ، فلسفہ، طبعیات ان تمام علوم کے لئے نثر ناگزیر ہے۔ نظم کی خصوصیات اور اس کے قیود علمی مباحث کا بار برداشت نہیں کر سکتے۔

یوں تو اسلوب بیان کا انحصار تمام تر مصنف کی خصوصیات اور اس کی شخصیت پر ہے لیکن نثر کی آزادی اور نظم کے حدود اور قیود بھی ہر مصنف کے اسلوب پر کچھ نہ کچھ اثر ضرور کرتے ہیں اسی لئے نثر اور نظم کی زبان میں بھی فرق ہے، لیکن جب نثر کو جذبات اور حسیات کے اظہار کا ذریعہ بنایا جاتا ہے تو یہ فرق باقی نہیں رہتا اس وقت دونوں کی زبان یکساں ہوتی ہے کیونکہ اس صورت میں دونوں کا مقصد تفریح خاطر ہے جس وقت نثر کو تخلیقی ادب کے رونما ہونے کا ذریعہ بنایا جاتا ہے تو سوائے اس موسیقیت اور ترنم کے جو صرف وزن کے ذریعہ الفاظ میں پیدا ہو جاتا ہے وہ اور کسی حیثیت سے نظم سے مختلف نہیں ہوتی۔ ایسی نثر کو اردو میں آج کل "شعرِ منثور"[1] کہتے ہیں۔

ورڈسورتھ کا نظریۂ زبانِ شعر

انگریزی زبان کا مشہور شاعر ورڈسورتھ نثر اور نظم میں زبان کے اختلاف کو مناسب نہیں سمجھتا۔ وہ اظہار خیال کے ان دونوں ذریعوں میں زبان کی یکسانیت کا علمبردار ہے۔ ورڈسورتھ کا خیال ہے کہ شاعر کسی مخصوص فرد یا جماعت کے لئے شعر نہیں کہتا بلکہ ہر فرد بشر یکساں اس کے اشعار سے کیف اندوز ہونے کا حق رکھتا ہے۔ اس لئے شاعر کا فرض ہے کہ وہ اس زبان میں شعر کہے جس سے عام انسانوں کو روزمرہ کام پڑتا ہے۔ جتنے بڑے بڑے شعرا ہوئے ہیں تواہ وہ کسی زبان کے شعرا کیوں نہ ہوں ان کے کامیاب ترین اشعار بہ اعتبار زبان عمدہ نثر سے مختلف نہیں ہوتے۔

ورڈسورتھ کا نظریہ ایک حد تک ضرور صحیح ہے، بیان کی صفائی، سادگی اور تصنع

---

[1] یہ غالباً PROSE - POEM کا ترجمہ ہے۔

سے گریز شعر کے اعلیٰ ترین محاسن میں داخل ہے لیکن اس نظریہ میں دو خامیاں ہیں۔ ایک تو یہ کہ ورڈسورتھ نے اس زبان کو جو عوام روزمرّہ کی گفتگو میں استعمال کرتے ہیں اور نثر کی زبان کو ایک سمجھ لیا ہے، حالانکہ ایسا نہیں ہے۔ نثر خواہ کتنی ہی سادہ کیوں نہ ہو پھر بھی تحریر اور تقریر کی زبان یکساں نہیں ہوتی دوسری بات یہ ہے کہ گو شاعر عام جذبات اور حسیات کا ترجمان ہوتا ہے۔ لیکن پھر بھی اس کی زبان کا روزمرہ گفتگو کی زبان سے مختلف ہونا ضروری ہے۔ ورنہ اس کے الفاظ میں حسن اور بیان میں تاثیر پیدا نہ ہوگی۔ اس کے علاوہ نظم ایک ضروری خدمت یہ انجام دیتی ہے کہ ہمیشہ عام استعمال کے لئے الفاظ کا ذخیرہ مہیا کرتی رہتی ہے اُردو میں جو صدہا استعارے روزمرّہ کی زبان میں داخل ہوگئے ہیں اگر انکی تاریخ لکھی جائے تو معلوم ہوگا یہ سب کے سب شعراء کے رہین منت ہیں۔ لطیف جذبات اور نازک حسیات کے لئے نظم ہی کے وسیلے سے الفاظ دستیاب ہوتے ہیں۔ پھر روزمرّہ کی گفتگو میں ہم جذبات اور حسیات کا شاعر کی طرح مختلف پہلوؤں سے تجزیہ نہیں کرتے، نہ ہماری نظر اس قدر وسیع اور دقیق ہوتی ہے کہ ہم حیات انسانی کے "رازِ آشکارا" تک پہنچ جائیں۔ اس لئے گفتگو میں اظہار جذبات کے وقت زبان کے معمولی الفاظ ہماری ضروریات کے لئے کافی ہوتے ہیں لیکن شاعر کا تقاضا یہی رہتا ہے کہ "کچھ اور چاہئے وسعت مرے بیان کے لئے"۔ اس سے یہ مطلب ہرگز نہیں کہ شاعر کی زبان اجنبی اور غیر مانوس ہوتی ہے۔ وہ بھی عام تحریری زبان کے حدود میں رہتا ہے لیکن اپنا مفہوم ادا کرنے کے لئے الفاظ کا انتخاب اپنے ذوق کے مطابق کرلیتا ہے۔

ورڈسورتھ کے نظریہ پر ایک اعتراض یہ کیا گیا تھا کہ جب نثر اور نظم کی زبان اور انداز بیان ایک ہی ہوسکتا ہے تو پھر نظم کہنے کی ضرورت کیا ہے اور شاعر کیوں خواہ مخواہ کے قیود اور بندشیں اپنے اوپر عاید کرلیتا ہے۔ اس کا جواب خود ورڈسورتھ نے یہ دیا ہے کہ وزن سے ایک خاص قسم کی موسیقیت اور لچک الفاظ میں پیدا ہوجاتی ہے۔ صرف یہی چیز اس کو نثر سے ممتاز کردینے کے لئے کافی ہے۔

شعر اور وزن یہاں اس اہم مسئلہ پر غور کرلینا بھی خلاف توقع نہ ہوگا کہ شعر کے لئے

وزن کی ضرورت ہے یا نہیں۔ مولانا حالی "مقدمہ شعر و شاعری" میں فرماتے ہیں :۔

"شعر کے لئے وزن ایک ایسی چیز ہے جیسے راگ کے لئے بول جس طرح راگ فی حد ذاتہ الفاظ کا محتاج نہیں۔ اسی طرح نفس شعر وزن کا محتاج نہیں۔"

لیکن آگے چل کر پھر یہ بھی فرماتے ہیں :۔

"اس میں شک نہیں کہ وزن سے شعر کی خوبی اور اس کی تاثیر دو بالا ہو جاتی ہے۔ یورپ کا ایک محقق لکھتا ہے کہ اگرچہ وزن پر شعر کا انحصار نہیں ہے اور ابتدا میں وہ مدتوں اس زیور سے معطل رہا ہے مگر وزن سے بلاشبہ اس کا اثر زیادہ تیز اور اس کا منتر زیادہ کارگر ہو جاتا ہے۔"

نتیجہ یہ نکلا کہ مولانا حالی وزن کو شعر کے لئے نہ صرف مستحسن بلکہ ضروری سمجھتے ہیں، کیونکہ شعر کا اصل مقصد جذبات کو متاثر کرنا ہے اور جب وزن کی مدد سے اس کی "تاثیر دو بالا ہو جاتی ہے" اور اس کا اثر زیادہ تیز اور اس کا منتر زیادہ کارگر ہو جاتا ہے" تو ظاہر ہے کہ وزن کو شعر کا ضروری جزو قرار دینے والے حق بہ جانب ہیں۔ اس کے علاوہ مولانا حالی کے سارے دیوان میں ایک شعر بھی ایسا نہیں ہے جو وزن سے معرّا ہو۔ اس سے ظاہر ہے کہ بعض اصحاب کو جو یہ خیال پیدا ہو گیا ہے کہ حالی شعر کے لئے وزن کو ضروری نہیں سمجھتے غلطی پر ہیں۔

انسانی فطرت کا خاصّہ ہے کہ جب اس کے جذبات میں اشتعال پیدا ہوتا ہے تو وہ بلا ارادے گنگنانے لگتا ہے۔ آواز کی موسیقیت اس کا توازن اور یکسانیت انسانی قدرتی طور پر پسند کرتا ہے۔ بچّہ لوری کی آواز سنتے سنتے سو جاتا ہے۔ شدید جسمانی محنت کے وقت منہ سے کچھ ایک انداز کی ہموار آوازیں نکلتی ہیں جن سے محنت کی شدت میں کچھ کمی محسوس ہونے لگتی ہے۔ طبل کی ہم سازی سے فوج کے سپاہیوں کے قدم آگے بڑھتے ہیں اور ان کی طبیعتوں میں جوش پیدا ہوتا ہے۔ شعر میں وزن کی بنیاد انسانی فطرت کے اسی خاصّہ پر ہے۔ کیونکہ شعر نام ہے اس جوش کے اظہار کا جو طبع انسانی میں تخیّل کے متاثر ہونے کے بعد پیدا ہو جاتا ہے۔ پس وزن سے شاعر کے لئے کسی قسم کی رکاوٹ پیدا نہیں ہوتی بلکہ اس کو اظہار خیال میں مدد ملتی ہے حقیقی شاعر خود قدرتی طور پر وزن کی طرف رجوع ہوتا ہے اور اس کو ترک کرنا کسی طرح

گوارا نہیں کرتا۔ طبع انسانی کا جوش اور ہیجان جو تخلیق شعر کا باعث ہوتا ہے وزن کا مقتضی ہے اس جوش کا اظہار شاعر کو قدرتاً وزن کے اختیار کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ اگر آگ کے شعلوں کا اوپر کی طرف اٹھنا یا آبشار کے پانی کا نیچے کی طرف گرنا غیر ضروری ہے تو شاعر کے لئے بھی وزن کا اختیار کرنا غیر ضروری ہے۔ وزن کی مدد سے الفاظ و معانی کا خوش آہنگ رقص شعر کی روح رواں ہے۔ اس کے ذریعہ الفاظ میں نرمی اور لچک اور الفاظ کے مجموعہ میں روانی اور موسیقیت پیدا ہو جاتی ہے۔

زمانۂ قدیم سے لیکر اس وقت تک ہر قوم اور ہر ملک کے اشعار میں وزن کی پابندی برابر قایم رہی ہے۔ شاید ابتدائے آفرینش سے آج تک دنیا میں کوئی ایک شاعر ایسا نہیں گزرا جس نے نثر میں اشعار کہے ہوں۔ صدیوں کے استعمال سے اور تمام قوموں کے متفقہ عمل کے مطابق وزن کا ایک روایتی اثر بھی قائم ہو گیا ہے۔ جو تصنیف شاعری کی دعویدار ہے اس میں ہر پڑھنے والے کی نظر سب سے پہلے وزن کو ڈھونڈتی ہے۔ کسی کا قول ہے کہ وزن دار کلام سلاست میں پانی کی طرح ہے لطافت میں ہوا کی طرح اور انتظام میں موتیوں کی طرح۔

لیکن اس بحث سے یہ نتیجہ نکالنا بھی غلط ہو گا کہ شعر کے محاسن کیلئے صرف وزن کافی ہے، وزن سے خیال اور زبان کی تاثیر میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ اگر خیال اور طرز بیان اچھا نہ ہو تو وزن سے کوئی فائدہ حاصل نہیں ہو سکتا۔

مثلاً

دندانِ تو جملہ در دہانند
چشمانِ تو زیرِ ابروانند

یا مثلاً

نہر پر چل رہی ہے پن چکی
دھن کی پوری ہے کام کی پکی

یہ دونوں شعر اگرچہ نہیں شعر کہہ سکتے ہیں۔ موزوں ضرور ہیں لیکن نہ ان میں کوئی شاعرانہ خیال ہے اور نہ زبان میں کوئی خاص لوچ اور کشش ہے۔ ایسے اشعار کو "نثر موزوں" کہنا چاہیئے۔ کیونکہ ان میں تاثیر نہیں اور یہ لذت نفس اور تفریح طبع

کا باعث نہیں ہوتے۔

ہمارے یہاں شعر کی تعریف یہ کی گئی ہے کہ "شعر اُس کلام موزوں کا نام ہے جو اوزان مقررہ میں سے کسی وزن پر ہو اور بالقصد موزوں کیا گیا ہو" لیکن اہل منطق شعر کی اس تعریف سے متفق نہیں ہیں۔ ان کے نزدیک شعر کلام مخیّل کو کہتے ہیں خواہ وہ نثر ہو یا نظم۔ منطقی وزن کو شعر کے لئے ضروری نہیں سمجھتے، صاحب بحر الفصاحت نے اس مسئلہ پر تفصیل کے ساتھ بحث کی ہے لیکن اس امر کو انہوں نے بھی نظر انداز کر دیا کہ جب منطقیوں کے نزدیک شعر نثر اور نظم دونوں میں کہا جا سکتا ہے تو پھر کلام کی ان دونوں قدیم اور اہم قسموں یعنی نثر اور نظم میں کیا چیز مابہ الامتیاز قرار دی جائے گی۔ اس میں شک نہیں کہ جہاں تک تخیّل کا سوال ہے وہ دونوں میں ادا کی جا سکتی ہے۔ نظم میں بھی اور نثر میں بھی۔ رہی تاثیر سو یہ امر مسلّمہ ہے کہ وزن سے تاثیر دو بالا ہو جاتی ہے۔ پس وزن دار کلام موثر ہوا اور تاثیر شعر کا اعلیٰ ترین وصف ہے اور شعر کا اپنے اعلیٰ ترین وصف سے خالی ہونا شعریت سے محروم ہونا ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ شعر کے لئے وزن ضروری ہے۔

سحر البیان پر ایک نظر

اگر کوئی شخص اختلاف کرنے پر آئے تو اختلاف ہر بات سے ہو سکتا ہے اس لئے اگر یہ کہا جائے کہ میر حسن کی مثنوی (سحر البیان) (جس کا پورا نام کبھی کبھی "مثنوی سحر البیان یعنی مثنوی میر حسن معروف بہ بے نظیر و بدر منیر" لکھا جاتا ہے) اردو زبان کی سب سے اچھی مثنوی ہے تو کہیں نہ کہیں سے یہ آواز ضرور آئے گی کہ یہ رائے درست نہیں ہے لیکن اگر یہ کہا جائے کہ یہ مثنوی اردو کی بہترین مثنویوں میں شمار کی جاتی ہے تو شاید کسی کو شدت کے ساتھ اختلاف نہ ہوگا کیونکہ اس کی کہانی اور انداز بیان میں ضرور کچھ ایسے عناصر ہیں جس کا مطالعہ اس کی عظمت کا پتہ دیتا ہے۔ میر حسن نے کئی اور مثنویاں بھی لکھی ہیں لیکن کسی مثنوی میں یہ نہیں کہا ؂

ذرا منصفو داد کی ہے یہ جا ۔ کہ دریا سخن کا دیا ہے بہا
زبس عمر کی اس کہانی میں صرف ۔ تب ایسے یہ نکلے ہیں موتی سے حرف
جوانی میں جب ہو گیا ہوں میں پیر ۔ تب ایسے ہوئے ہیں سخن بے نظیر
نہیں مثنوی ہے یہ اک پھلجھڑی ۔ مسلسل ہے موتی کی گویا لڑی
نئی طرز ہے اور نئی ہے زبان ۔ نہیں مثنوی ہے یہ سحر البیان
رہے گا جہاں میں مرا اس سے نام ۔ کہ ہے یادگار جہاں یہ کلام
ہر اک بات پر دل کو میں خوں کیا ۔ تب اس طرح رنگیں یہ مضمون کیا

یہ میر حسن کی تعلّی ہو یا روائتی شاعرانہ پیرایہ بیان لیکن ہم اس کو تنقید کی بنیاد بنا کر سحر البیان کو پڑھیں تو بعض دلکش نتائج ضرور برآمد ہوں گے۔

دوسرے ملکوں کی بات نہیں ہندوستان میں میر حسن کا زمانہ موجودہ زمانے سے بے حد مختلف تھا۔ جاگیردارانہ نظام زوال پر آمادہ تھا۔ دلّی کی کمزوری اس حد کو پہنچ چکی تھی جس کے بعد اس کے سنبھلنے کا بھی امکان نہ تھا۔ چونکہ خود نظام زندگی انحطاط پذیر تھا اس لئے اب یہ

بھی ممکن نہیں تھا کہ خاندان ہی تبدیل ہو کر اپنے آپ کو تباہ ہونے سے بچا لیں۔ وہ حکومتیں بھی جو انہیں نظریات زندگی کو سامنے رکھ کر ابھری تھیں زیادہ دنوں تک نہ چل سکیں۔ ان کے عروج و زوال میں کوئی خط فاصل نہیں ہے ان کا عروج ظاہری اور غیر حقیقی تھا۔ لیکن زوال تاریخی اسباب کے تسلسل سے پیدا ہوا تھا اس لئے گہرا اور حقیقی تھا تاریخی حیثیت سے لکھنؤ کی یہی حالت تھی۔ یہاں کے نوابوں اور بادشاہوں کی دریا دلی، علوم کی سرپرستی، شعر و ادب سے دلچسپی، انسانیت اور شوق حکومت، ایسی باتیں بھی تاریخ کے سیلاب کو موڑنے میں ناکامیاب رہیں۔ وجہ ظاہر ہے، نہ صرف ہندوستان میں بلکہ ساری دنیا میں صنعتی دور کی پیدائش نے سرمایہ داری کو جنم دیا تھا۔ کہیں اس کی رفتار سست تھی، کہیں تیز، لیکن ہر جگہ اس کے اثرات رونما ہو رہے تھے پھر بھی جو حکومتیں اور بادشاہتیں دربارداری کے قدیم تصور پر قائم ہوئی تھیں۔ انہوں نے بہت دنوں تک اپنی فضا کو بدلنے نہ دیا اور مادی طور پر زوال پذیر ہونے کے باوجود اپنے خیالات اور معتقدات ذہنی کو حالات کے نئے سانچے میں نہ ڈھالا۔

دلی صدیوں کے عروج کے بعد پستی کی جانب مائل تھی۔ اس کا سنبھلنا اب دشوار تھا، عام طور پر لوگوں کا اعتماد اس کی جانب سے اٹھ گیا تھا اور نگاہیں یورپ میں ایک دوسرے مرکز کی جانب اٹھ رہی تھیں جو نئی امنگیں، نئی قوتیں، اور نئے امکانات لئے ہوئے ابھر رہا تھا۔ دلی کے بہت سے شرفا، فنکار، شاعر اور ادیب اسی جانب دیکھ رہے تھے، اور یہاں سے بھی شجاع الدولہ اور آصف الدولہ دولت اور ثروت قدردانی اور سرپرستی کی مقناطیسی قوتوں سے سب کو کھینچے لے رہے تھے اس نئی بظاہر ترقی کرتی ہوئی حکومت نے زوال کا تصور تھوڑی دیر کے لئے لوگوں کے دلوں سے نکال دیا۔ آصف الدولہ کی سرپرستی، سخاوت اور داد و دہش نے تہذیب و تمدن کا ایک مصنوعی ڈھانچہ کھڑا کر دیا جس میں جدوجہد کی روح نہ تھی۔ نئی تہذیب کی جڑیں اندر سے نہ نکلی تھیں، بلکہ قناعت اور مایوسی میں پیدا ہونے والی خواہش پرستیوں نے یہ روپ اختیار کیا تھا اور اپنے تمدن کی برتری کے احساس نے بہت دنوں تک نئے حالات کو اپنے موافق بنانے کا خیال ہی نہ پیدا ہونے دیا۔ اس لئے جس زمانے میں میر حسن نے اپنی مثنوی لکھی ہے اس وقت ہندوستانی ادب میں حقیقت کا وہ تصور نہیں پیدا ہوا تھا جسے ہم آج ادب میں ا

پلتے ہیں۔ سائنس کی معلومات اور عقل پرستی نے دماغ روشن نہیں کئے تھے۔ سادہ طبع لوگ ان باتوں پر اعتبار رکھتے تھے جنہیں سنکر آج ہم ہنستے ہیں۔ کہانیاں کہی اور لکھی جاتی تھیں۔ لیکن کہانی کو دلچسپ بنانے کے لئے یہ ضروری خیال کیا جاتا تھا کہ اس میں ایسی مافوق العادت حرکتوں کا ذکر بھی کیا جائے کہ کہانی میں حیرت کا عنصر شامل ہو جائے روزمرّہ کی سادہ اور عام زندگی میں آج علم النفس اور دوسری فطری علوم کی معلومات کی وجہ سے بڑی وسعت پیدا ہوگئی ہے، زندگی کی پیچیدگیاں سماج کے پیچیدہ ہو جانے سے بہت بڑھ گئی ہیں۔ انسانی فطرت وہم اور علم کے درمیان بڑی آزمائشوں میں مبتلا ہے۔ لیکن پہلے حیاتِ انسانی کا مطالعہ اس طرح نہ کیا جاتا تھا۔ قصّہ کو زیادہ سے زیادہ دلچسپ بنانے کے لئے ان چیزوں سے بھی مدد لی جاتی تھی جو انسانی دسترس سے باہر ہیں اور جو انسانی اعمال و افعال پر اثر انداز ہوتی رہتی ہیں۔ ایسی باتوں سے بھی مدد لینے کے اچھے بُرے بہت سے طریقے ہیں جن کا استعمال ایک خاص زمانے تک ہر ملک کے ادب میں پایا گیا ہے۔

سحرالبیان میں بھی ایک ایسی ہی کہانی سے کام لیا گیا ہے یہ کہانی جو اس مثنوی میں بیان کی گئی ہے ممکن ہے بالکل ٹھیک اسی شکل میں کہیں اور نہ مل سکے لیکن اس کے اجزا میں کوئی ایسی چیز نہیں ہے جسے بالکل نیا کہا جا سکے۔ ہزاروں کہانیوں کی طرح اس قصّے میں بھی تخت و تاج کا وارث نہ ہونے کی وجہ سے ایک بادشاہ کی زندگی قبر کی طرح سنسان ہے، وہ دنیا سے قطع تعلق ہی میں مفر دیکھتا ہے اور عقلمند وزراء اسے مناسب مشورہ دیتے ہیں۔ بہت سے قصّوں کی طرح یہاں بھی فقیر، برہمن اور منجم ایک لڑکے کی پیشین گوئی کرتے ہیں لیکن عمر کے ایک خاص سال میں مصیبت کا پتہ بھی دیتے ہیں، پری کا شہزادی پر عاشق ہونا کوئی نئی بات نہیں۔ کل کا گھوڑا الف لیلیٰ میں کافی کمال دکھا چکا ہے۔ خواب میں برابر لوگوں پر راز منکشف ہوئے ہیں اور وزیرزادی نہ جانے کتنے قصّوں میں مشکلوں کو حل کرتی ہے۔ اس طرح کہانی میں کوئی ندرت نہیں معلوم ہوتی۔ لیکن انہیں فرسودہ عناصر سے میرحسن نے وہ کام لیا ہے کہ قصّہ کی ترتیب نئی ہو گئی ہے اور بین السطور میں عصری معاشرت کی وہ جھلک دکھائی دیتی ہے جسکی بنا پر انہیں اس بات کا حق حاصل ہو گیا ہے کہ وہ اپنی کہانی کو نئی کہانی کہہ سکیں ۵

سو میں اک کہانی بنا کر نئی ؛ دُرِ فکر سے گوندھ لڑیاں کئی
لے آیا ہوں خدمت میں بہر نیاز ؛ یہ امید ہے پھر کہ ہوں سرفراز

میر حسن نے اس کہانی پر کافی وقت صرف کیا ہے۔ مواد اور صورت دونوں کے ترتیب دینے میں عمر گذاری ہے۔ اس لئے کہانی نئی ہو یا پرانی میر حسن کے قلم نے اسے زندہ بنا دیا ہے۔ وہ تمام عیوب جو مثالیت، معیار پرستی اور مافوق الفطرت کی آمیزش سے پیدا ہوتے ہیں حسن بیان میں کھو جاتے ہیں۔

میر حسن کے زمانے میں کردار نگاری کو کوئی اہمیت حاصل نہ تھی۔ کہانی کو تفریح کی چیز سمجھا جاتا تھا اور اگر کوئی کہانی ایسے عجیب و غریب مردوں اور عورتوں کا تذکرہ نہ کرتی جو عام انسانوں سے مختلف ہوں تو پھر وہ کہانی کیا ہوئی! حسن جس نظام معاشرت کے غلام تھے اس میں بادشاہوں کے سوا اور کون ایسا تھا جس کا ذکر کیا جائے۔ اور پھر جب مثنوی اسی غرض سے لکھی بھی جا رہی ہو کہ "بادشاہ کو خوش کیا جائے"۔ اس کے لاولد ہونے کے غم والم پر امید کی نفسیاتی شعاعیں ڈالی جائیں یہ قصہ اس اونچی سطح کے لوگوں کا ذکر ہمارے سامنے لاتا ہے جن میں کوئی عیب کسی درباری شاعر کو نظر ہی نہ آ سکتا تھا۔ اس لئے سحر البیان میں صرف اس تمدن کا پتہ چلتا ہے جو دربار یا دربار کے گرد و پیش پایا جاتا تھا۔ وہی مسرت کی ترنگ، وہی عشق و عاشقی کی امنگ، وہی شان و شوکت، وہی نغمہ و رنگ، رقص و سرود کی محفلیں، شادی بیاہ کی دھوم دھام، سخاوت اور نہ جانے کیا کیا۔ لونڈیوں کی زیادتی اس شاہانہ تمدن کا پتہ دیتی ہے جس میں کام کم اور کام کرنے والے بہت ہوں، جس میں فراغت اور فرصت ہو، میر حسن نے مصوری اور معشوقیت کا کمال پیش کیا ہے۔ جس جگہ خواصوں اور لونڈیوں کا تذکرہ کیا ہے کیونکہ وہ اس زندگی کی نمائندگی بھی کرتی ہیں ؎

دوا، دوائیاں اور مغلانیاں ؛ پھریں ہر طرف اس میں جلوہ کناں
خواصوں کا اور لونڈیوں کا ہجوم ؛ محل کی وہ چہلیں وہ آپس کی دھوم
تکلف سے پہنے پھریں سب لباس ؛ رہیں رات دن شاہزادے کے پاس
کنیزان مہرو کی ہر سمت ریل ؛ چنبیلی کوئی اور کوئی رائے بیل
رنگیلی کوئی اور کوئی خام روپ ؛ کوئی چیت لگن اور کوئی کام روپ

کوئی کیتکی اور کوئی گلاب ٭ کوئی مہرتن اور کوئی ماہتاب

اِدھر اور اُدھر آتیاں جاتیاں ٭ پھریں اپنے جوبن کو دکھلاتیاں
کہیں اپنے پٹے سنوارے کوئی ٭ اری او رسیلی! پکارے کوئی
کوئی حوض میں جاکے غوطہ لگائے ٭ کوئی نہر پر پاؤں بیٹھی ہلائے

کوئی اپنے آرسی سے کھیل رہی ہے، کوئی اپنے ظوطے کو کھلا رہی ہے، کوئی بجا رہی ہے اور کوئی گا رہی ہے۔ بہر حال ہمیں سحر البیان پر غور کرتے ہوئے اسے نظر انداز نہ کرنا چاہیئے کہ اس میں کس معاشرت کا نقشہ پیش کیا گیا ہے اس لئے اس کہانی میں جو قابلِ ذکر کردار آتے ہیں وہ عوام کے نمائندے نہیں ہیں بلکہ وہ ہی لوگ ہیں جن کا ذکر کہانی میں زیب دیتا ہے۔ جو بہترین ہیں اور قدرت کی تمام نعمتیں جن کے لئے ہیں۔ ان کرداروں کا تعلق خاص طبقہ سے ہے لیکن ان میں عمومیت پائی جاتی ہے۔ چنانچہ آغازِ داستان کا پہلا ہی شعر "کسی" اور "کوئی" کے لفظوں کو جگہ دیتا ہے ؎

کسی شہر میں تھا کوئی بادشاہ ٭ کہ تھا وہ شہنشاہ گیتی پناہ

ارسطو نے جہاں شاعری کو تاریخ سے الگ کیا ہے وہاں عمومیت ہی پر زور دیا ہے۔ چنانچہ مشرق پر اس کا کافی اثر معلوم ہوتا ہے۔ مشرقی شاعر آج تک اسی عمومیت کے زیرِ اثر انفرادی تجربات اور جذبات، خاص واقعات یا حالات کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے۔ قصہ بیان کرنے کے لئے ایک بادشاہ کی ضرورت ہے وہ کوئی ہو ایک جگہ کی ضرورت ہے کوئی جگہ ہو، ایسی حالت میں سحر البیان کے کردار خاص ہونے کے باوجود مثالی ہیں لیکن اس مثالیت میں حقیقت کی آمیزش اور اندازِ بیان کی ندرت اس مثنوی کی معنوی حیثیت کو بھی اہم بناتی ہیں۔

بے نظیر بدرِ منیر دونوں کے والدین، نجم النسا، ماہ رخ، فیروز شاہ، یہی چند کردار ہیں جن کے افعال و حرکات سے کہانی بنتی ہے۔ ماہ رخ اور فیروز شاہ اہمیت نہیں رکھتے اس لئے ان کا ذکر بے کار ہے۔ والدین کے کردار میں کوئی نمایاں بات نہیں۔ بے نظیر کا باپ تخت و تاج کا وارث نہ ہونے کی وجہ سے بے صبر ہے۔ بے نظیر کے غائب ہو جانے پر اس کے ماں باپ زندہ درگور دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے کردار سے کہیں پر عمل نہیں

پیدا ہوتا، اگرچہ یہ بھی سچ ہے کہ "کسی شہر" کا "کوئی بادشاہ" نہ ہوتا تو کہانی بھی نہ ہوتی۔ قصہ کا ارتقاء بے نظیر، بدر منیر اور نجم النساء کی قسمت سے وابستہ ہے۔ جہاں تک کہ کرداروں کے مستقبل خصوصیات کا ذکر ہے وہ اکثر و بیشتر میر حسن نے خود بیان کر دی ہیں یعنی شہزادہ بے نظیر بارہ سال کی عمر میں یوسف سے زیادہ خوبصورت، رستم سے زیادہ طاقتور اور بڑے بڑے علماء سے زیادہ عالم ہے۔ وہ ہر چیز میں شہرۂ آفاق ہے۔ اور وہ تمام باتیں جو ایک ہونے والے بادشاہ کے لئے خیالی طور پر ضروری ہو سکتی ہیں۔ سب بے نظیر میں بہتات کے ساتھ پائی جاتی ہیں۔ یہی حالت بدر منیر کی ہے۔ اس کے حسن کے سامنے آفتاب و ماہتاب کی حقیقت نہیں۔ اس کا ہر انداز انتہا سے زیادہ پیارا ہے۔ اس میں ایک متانت اور وقار ہے جو شہزادیوں کے لیے ضروری ہے نجم النساء وزیر زادی ہے اور معاشرتی تقسیم کے لحاظ سے ذرا ایک زینہ نیچے ہے۔ اسکی تقدیر میں شہزادی ہونا ممکن نہیں لیکن وزیر زادی بھی تو اس باپ کی بیٹی ہوتی ہے جس کے کس بل پر حکومت کا نظام چلتا ہے۔ اس لئے وہ حسین، خوبرو اور چالاک ہے۔ ہاں اس میں وہ شاہانہ سنجیدگی نہیں جس نے بدر منیر میں ایک طرح کی بے عملی کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ اس میں وہ تیزی اور چالاکی ہے جو روایتی طور پر کہانیوں میں وزیر زادی کے نام سے منسوب کی گئی ہے۔

کرداروں کی وہ خصوصیتیں جنہیں میر حسن نے صاف صاف بیان کر دیا ہے۔ وہ ہمیں دور تک نہیں لے جاتیں کیونکہ ان کے بیان میں وہی معیار پرستی ہے جس سے میر حسن اپنا دامن بچا نہیں سکتے تھے لیکن عمل اور حرکت کی دنیا میں پہنچ کر کرداروں کی آزمائش ہوتی ہے اور ان کے جوہر کھلتے ہیں۔ کہانی میں جتنی پیچیدگیاں پیدا ہوتی ہیں۔ جتنی گتھیاں پڑ جاتی ہیں اتنی ہی کرداروں کی اہمیت بڑھتی ہے۔ اس نظر سے ذرا شاہزادہ بے نظیر پر نظر ڈالنا چاہیئے۔

میر حسن بے نظیر کے تمام کمال گنا لینے کے بعد بھی سمجھتے ہیں کہ ابھی کامل تعریف نہیں ہوئی ہے

سوا ان کمالوں کے کتنے کمال ٭ مروت کی خو آدمیت کی چال
رذالوں سے نفروں سے نفرت اسے ٭ سدا قابلوں ہی سے صحبت اسے

گیٔ نام پر اپنے وہ دلپذیر ٭ ہر اک فن میں سچ مچ ہوا بے نظیر

لیکن ابھی کسی آزمائش میں وہ نہیں پڑا ہے۔ تجربہ کی کسوٹی پر اس کا پرکھا جانا باقی رہ جاتا ہے سو میر حسن اُسے ایسی آزمائش میں مبتلا کرتے ہیں جہاں اس کا علم اور اس کی طاقت مدد ہی نہ دے سکتی ہو۔ کوٹھے پر سے ایک پری اسے سوتے میں اٹھالے جاتی ہے اور محبت کے تمام زور اس پر صرف کر دیتی ہے۔ بے نظیر فطری طور پر اپنے آپ کو اجنبیوں میں دیکھکر خوفزدہ ہو جاتا ہے۔ میر حسن کو اس کا احساس ہے لیکن چونکہ اس کی بہادری کی کافی تعریف کر چکے ہیں۔ اس لئے کوئی کمزوری نمایاں نہیں ہونے دیتے ؎

زبس تھا وہ لڑکا تو سہماں بھی کچھ ٭ ہوا کچھ دلیر اور حیران بھی کچھ

کبھی اپنی تنہائی کا غم کرے ٭ کبھی اپنے اوپر دعا دم کرے

بے نظیر کب تک پری کے یہاں رہا اور کیا کرتا رہا۔ اس کا پتہ ٹھیک نہیں چلتا کل کے گھوڑے کی مدد سے اسکی بدر منیر سے ملاقات ہوتی ہے اور یہاں سے اس کی زندگی کا نیا باب شروع ہوتا ہے۔ وہ طبیعت کا تیز اور متجسس ہے لیکن بدر منیر کو دیکھتے ہی اپنے ہوش و حواس کھو بیٹھتا ہے۔ بدر منیر جب اسے دیکھتی ہے تو یہ رائے قائم کرتی ہے ؎

برس پندرہ یا کہ سولہ کا سن ٭ جوانی کی راتیں مرادوں کے دن

کیا بے نظیر تین چار سال تک پری کے یہاں رہا؟ اس کا ٹھیک جواب مثنوی میں نہیں ملتا۔ ممکن ہے کہ آرام و اطمینان نے اسے بارہ ہی سال کی عمر میں ایسا بنا دیا ہو کہ وہ لوگوں کو پندرہ سولہ سال کا معلوم ہوتا ہو۔ لیکن پھر بھی یہ معمہ ہے بارہ سال کی عمر میں پری کے ساتھ لطف کی راتیں کاٹنا کس قدر عجیب ہے اور اگر تین چار سال یوں ہی گذارنا تھا تو قصہ میں منجموں نے پندرہ سال کی عمر میں غائب ہونے کی پیشگوئی کی ہوتی اس کی وجہ صرف یہ معلوم ہوتی ہے کہ بارہ سال کی عمر روایتی حیثیت سے زیادہ مناسب ہے۔

اظہار عشق کی طاقت بے نظیر میں ابتداءً نہیں ہے۔ لیکن شراب کے دو پیالے پی لینے کے بعد وہ اپنی پوری کہانی بدر منیر کو سنا جاتا ہے۔ پری ہم جنس نہ تھی اس لئے وہ پری سے محبت نہ کر سکا تھا۔ لیکن بدر منیر کے قدموں پر سر رکھ سکتا ہے یہ انسانی ہمدردی کا

اندازہ بے نظیر کے کردار میں بڑی بلندی پیدا کرتا ہے۔ اور میر حسن کے انسانی شعور کا پتہ دیتا ہے۔ انسان مافوق الفطرت طاقت کے سامنے بے بس ہے اس لئے وہ کوئی تدبیر پری سے چھٹکارا حاصل کرنے کی نہیں سوچتا۔ روزانہ شام کے انتظار میں رہتا ہے کہ بدر منیر کے یہاں جا سکے۔ یہاں تک کہ کوئی دیو ماہ رخ (دیسی پری)، کو بے نظیر کے عشق کا حال بتا دیتا ہے۔ اور بے نظیر قیدی ہو جاتا ہے۔ ایک مدت کے بعد جب نجم النساء کی مدد سے کنویں سے نکلتا ہے تو بالکل فطری طور پر نجم النساء سے لپٹ کر روتا ہے اگرچہ ایک طرح کا مردانہ وقار ہے اور ابتداء میں وہ بے صبری کے ساتھ نجم النساء سے سب کچھ پوچھنے نہیں لگتا۔ بے نظیر کے کردار میں ایک آخری چیز جو ہمیں دکھائی دیتی ہے وہ یہ ہے کہ اس کی محبت بدر منیر سے اتنی شدید ہے کہ وہ اپنے والدین کی ملاقات اور مشورہ سے پہلے ہی بدر منیر کے باپ مسعود شاہ کے پاس شادی کا پیغام بھیج دیتا ہے اور یہ پیغام اس دھمکی کیساتھ جاتا ہے کہ اگر شادی نہ ہوئی تو وہ فوج کشی کرے گا۔ یہ تیزی اس کی فطرت میں کہیں نہیں دکھائی دیتی لیکن نجم النساء، فیروز شاہ خود بدر منیر کے عشق کی مدد سے بے نظیر اپنے ارادہ میں سخت ہو جاتا ہے۔ کہانی کو جس طرح ختم ہونا چاہیئے اسی طرح ختم ہوتی ہے۔ بے نظیر اپنی محبت میں کامیاب ہے اور شادی کی مہم سر کرکے ماں باپ کے پاس پہنچتا ہے۔

بدر منیر کا کردار بے نظیر سے ملتا جلتا ہوا ہے کیونکہ دونوں کا تعلق ایک ہی طبقہ سے ہے۔ اس کی ابتدائی زندگی کا حال ہمیں نہیں معلوم، ورنہ کم و بیش وہی کیفیت ہے جو بے نظیر کی ہے، فرق عورت اور مرد کا ہے، اس میں بھی اسی طرح عشق کے معاملہ میں جرأت کی کمی ہے جو محبت کو کامیاب بنا سکے۔ اس کے حسن و جمال کا ذکر کرتے میر حسن نہیں تھکتے۔ اسے پڑھنے لکھنے کا بھی شوق ہے ؎

سرہانے مجلّد دھری اک کتاب ٭ ظہوری، نظیری، کا کل انتخاب
دھری اک بیاض اور رشکِ چمن ٭ پُر از شعر سودا و میر حسن

فطری طور پر اس کے دل میں عشق کے سلسلہ میں رشک کا مادہ ہے جب بے نظیر اس پری کا ذکر کرتا ہے تو بدر منیر تمام سنجیدگی کھو کر بول اٹھتی ہے ؎

مرو تم پری پر وہ تم پر مرے ٭ بس اب تم ذرا مجھ سے بیٹھو پرے
میں اس طرح کا دل لگاتی نہیں ٭ یہ شہر گشت تو مجھ سی کو بھاتی نہیں

اور اس قدر زیادہ آپے سے باہر ہو جاتی ہے کہ جب بے نظیر قدم پر سر رکھکر محبت کا اظہار کرنا چاہتا ہے تو ؎

کہا چل بسر اپنا قدم پر نہ دھر ٭ کسی کے مجھے جی کی کیا ہے خبر

لیکن یہ محبت کی گھاتیں ہیں وہ صرف بے نظیر کا دل ٹٹولتی ہے کیونکہ بے نظیر کے جاتے ہی وہ اپنی زندگی میں خلا سا محسوس کرنے لگتی ہے، محبت اسے بہت جلد بے تکلف بنا دیتی ہے۔ اس میں ایک طرح کی آزادی بھی پائی جاتی ہے کیونکہ وہ ماں باپ سے بالکل الگ ایک باغ میں رہتی ہے اور اپنی قسمت کا فیصلہ آپ کرتی ہے۔

بدر منیر کی محبت، محبت کے پرانے معیار کے مطابق بالکل سچی دکھائی گئی ہے۔ یہاں تک کہ وہ نیم شعوری حالت میں بھی بے نظیر کی محبت سے غافل نہیں ہے اور خواب میں بھی بے نظیر کو کنویں میں قید دیکھکر اپنی ہمراز لڑکی نجم النساء سے سارا قصہ بتاتی ہے۔ وہ خود غرض نہیں ہے کیونکہ جب نجم النساء بے نظیر کی تلاش میں جوگن بن کر نکلنا چاہتی ہے، تو وہ اسے روکتی ہے وہ ڈرتی ہے کہ خواب کا کیا اعتبار، کہیں بے نظیر سے ہاتھ دھو کر وہ نجم النساء کو بھی نہ کھو دے، بہرحال بدر منیر کئی حیثیتوں سے بالکل بے نظیر ہی کا عکس ہے۔ دونوں تصویریں ایک ہی سانچے میں ڈھالی گئی ہیں۔ اس کا کردار کہانی کے ارتقاء میں زیادہ مدد نہیں دیتا۔ وہ لاکھ حسین سہی لیکن اس میں وہ تیزی نہیں ہے جو اس کی بے علمی کو دور کر سکے۔

سحر البیان میں سب سے اہم کردار نجم النساء کا ہے۔ بلکہ کہا جاسکتا ہے کہ سحر البیان ہی میں نہیں اردو کی تمام مثنویوں میں وہ اپنی مثال آپ ہے۔ وہ ایک زندہ حقیقت ہے جو بے علمی میں عمل اور جمود میں حرکت پیدا کر سکتی ہے۔ کہا نہیں جاسکتا کہ میر حسن کے سامنے اس کے کردار کو پیش کرتے وقت وہ سب کچھ جو ہمیں نجم النساء میں نظر آتا ہے یا یہ خالص اتفاق ہے کہ نجم النساء کہانی کی سب سے اہم کڑی بن جاتی ہے۔ اندازہ تو یہی ہوتا ہے کہ میر حسن شعوری طور پر نجم النساء کی فطرت ایسی ہی بنانا چاہتے تھے کہ آگے چل کر وہ کہانی کو ختم ہونے سے بچالے۔

پہلی ہی دفعہ جب نجم النساء منظر پر نمودار ہوتی ہے تو وہ ایک عملی کردار کی طرح کہانی کے نہایت اہم موقع پر کام کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے، بے نظیر بدر منیر کے باغ میں پہنچ چکا

ہے - خواصوں کے جھرمٹ میں بدرِ منیر نظر آئی ہے ، عشق کا تیر سینوں کے پار ہو چکا ہے ، بے نظیر ایک جانب غش کھا کر گر چکا ہے ، بدرِ منیر دوسری طرف ، خواصیں اور سہیلیاں سہمی ہوئی کھڑی ہیں ، کہ نجم النساء آتی ہے ، میر حسن دونوں کو زیادہ دیر تک بے ہوش نہیں رکھ سکتے اس لئے اختصار کا کمال دکھاتے ہوئے نجم النساء کی صورت اور سیرت کا نقشہ صرف دو شعروں میں پیش کر دیتے ہیں ؎

تھی ہمراہ اک اس کے دُختِ وزیر ؛ نہایت حسین و قیامت شریر
زنبس تھی ستارہ سی وہ دل ربا ؛ اسے لوگ کہتے تھے نجم النساء

حیرت ہے کہ کس طرح ان دو شعروں میں وہ تمام باتیں آ گئیں جو بے نظیر اور بدرِ منیر کے لئے صفحے کے صفحے رنگنے کے بعد پیدا ہوئی تھیں - وہ قیل و قال نہیں کرتی ، وہ گھبراتی نہیں بلکہ دونوں کو ہوش میں لانے کی تدبیر کرتی ہے - بدرِ منیر اور بے نظیر ہوش میں آتے ہیں لیکن حجاب کا قدم درمیان سے نہیں اٹھتا - نجم النساء دونوں کے دلوں کا اندازہ لگاتی ہے ؎

انہوں کے رُکے بیٹھنے سے خفا ؛ ہوئی دل میں اپنے وہ نجم النساء

اور وہ تدبیر اختیار کرتی ہے کہ حجاب کا دامن ہی چاک ہو جائے - شراب پلا کر دونوں کو ملاتی ہے - جب کہانی میں جمود کی سی کیفیت پیدا ہوتی ہے تو نجم النساء ہی اس میں حرکت پیدا کرتی ہے -

نجم النساء شریر ہے وہ بدرِ منیر کی بیقراری سے دلچسپی لینا چاہتی ہے ، وزیر زادی ہونے کی وجہ سے وہ شہزادی سے ذرا اوروں سے بڑھ کر بے تکلف بھی ہے اور پھر عشق ایسی حالت بھی بنا دیتا ہے کہ لوگوں کے طنز کی پرواہ باقی نہیں رہتی - وہ بدرِ منیر کو چھیڑتی ہے لیکن یہ چھیڑ شرارت کے سوا اور کچھ نہیں ؎

تو وہ ہے کہ سب کے تئیں بے وقوف ؛ کدھر دل گیا تیرا اے بے وقوف
مسافر سے کوئی بھی کرتا ہے پریت ؛ مثل ہے کہ جوگی ہوئے کس کے میت
ارے چار دن کے ہیں یہ آشنا ؛ ملا دل کو آخر کریں ہیں جدا
تو بھولی ہے کس بات پر اے بوا ؛ خبر لے دِوانی تجھے کیا ہوا
وہ خوش ہوگا اپنی پری کو لئے ؛ عبث اس پہ بیٹھی ہو تم جی دئے

اس کا اس طرح چھیڑنا ، حقیقتاً بدرِ منیر کی محبت کا امتحان لینا تھا جب اسے یقین ہو گیا کہ

بدرِ منیر کی محبت جوانی کا التہاب نہیں بلکہ زندگی کی حقیقت ہے تو نجم النساء نے طے کیا کہ دوست کی حیثیت سے اس کے کام آنا ہی اس کا فرض ہے۔ اس کے جسم میں نہ جانے کتنی تیز اور بے چین روح تھی کہ بدرِ منیر کے خواب پر بے نظیر کو ڈھونڈھنے کے لئے اٹھ کھڑی ہوتی ہے۔ جیسے وہ مہم آزمائی کے لئے بے چین تھی۔ اور اسے ایک بہانہ مل گیا۔ پریوں کی طلسمی دنیا میں ایک قیدی کی تلاش، وہ بھی ایک الہڑ لڑکی کے ہاتھوں جو غالباً چہار دیواری سے باہر نہ نکلی ہوگی۔ نجم النساء کی ذہانت اور تیزی کا پتہ دیتی ہے اسے اپنی عقل پہ بھروسہ ہے اس لئے وہ اٹھ کھڑی ہوتی ہے، اس کے عزم میں جھجک نہیں، اس کے ارادے میں کمزوری نہیں، وہ ایک اچھے کام کے لئے نکلنا چاہتی ہے اس لئے بدرِ منیر کے روکنے کی بھی پروا نہیں کرتی۔ جب اسے بدرِ منیر کے عشق کی اہمیت کا احساس ہوگیا تو ؎

کہا اس نے کیا کیجئے اب بھلا ٭ پڑی اب تو اپنے ہی سر پر بلا
میں اس عشق کا یہ نہ سمجھی تھی ڈھول ٭ ترے غم سے آنے لگا مجھ کو ہول
مجھے دیکھنا یوں گوارا نہیں ٭ اس اندوہ کا مجھ کو یارا نہیں

ان اشعار میں کتنی شدید ہمدردی کا عنصر ہے وہ اپنے مستقبل سے بے پروا ہو کر بدرِ منیر کے کام آنا چاہتی ہے، وہ عورت ہو کر جرأت کا یہ سبق دیتی ہے کہ جب اپنے سر پر بلا پڑ جائے تو اس سے مقابلہ کرنے کے علاوہ اس سے بچنے کی اور کوئی صورت نہیں ہو سکتی جوگن بن کر نکلنا بھی ایک گہری معنویت رکھتا ہے، کیونکہ جس ایثار کا نقشہ وہ پیش کر رہی ہے اس کے لئے یہ ہی تیاگ اور بیراگ کی زندگی درکار تھی۔ اس کے بیراگ میں شاہانہ شان ہے، جلے ہوئے موتیوں کا غبار چہرہ پہ مل کر وہ بہت حسین ہوگئی ہے۔ حسن گرد آلود ہو کر بے پناہ ہو جاتا ہے، اس لئے جوگن اپنے چہرے کے جلال سے فیروز شاہ کو مدت تک مرعوب رکھ سکی، لیکن جوانی کا شکار بنانے میں بھی ناکام نہ رہی۔ جنوں کے بادشاہ کا لڑکا اس پُراسرار جوگن کے بارے میں بڑی دیر تک پس و پیش کے عالم میں رہتا ہے۔ نجم النساء کے بھیس بدلنے میں کمال ہے کہ پریزاد اس کے بھید کو نہیں پاتا۔ لیکن عشق کا مارا آخر کب تک صبر کرے اسے اظہارِ عشق کرنا پڑا، خود نجم النساء کے دل پر چوٹ لگ چکی ہے لیکن اس کے سامنے اس کا مقصد ہے پہلے اسے پورا ہونا چاہیئے، اس کے بعد وہ اپنے زخم پر مرہم لگائے گی۔ اسے اندازہ ہو گیا تھا کہ فیروز شاہ ڈھب کا آدمی ہے۔ اس لئے مدت تک

اس کا یہی معمول رہا کہ وہ فیروز شاہ کو خوش کرے، موقعہ کی منتظر رہی اور جب پریزاد نے اظہار عشق کیا تو اس نے صاف صاف کہدیا ؎

مطالب اگر میرے بر لاوے تُو ؛ تو شاید مراد اپنی بھی پاوے تُو

اس کا جادو کبھی خالی نہیں جاتا۔ اس کا منتر ہر جگہ کام آتا ہے، فیروز شاہ کی مدد سے بے نظیر مل جاتا ہے، اور نجم النساء پوری عقلمندی سے اس کا دل رکھتی ہے۔ شادیٔ مرگ کا خوف دلا کر صبر کرنے کو کہتی ہے۔ پھر پریزاد کے تخت پہ بیٹھا کر بدر منیر کے پاس لاتی ہے۔ بدر منیر کو بھی یہ خبر اچانک نہیں سناتی، بلکہ اہتمام کے ساتھ خلوت میں لے جاکر۔ فنی حیثیت سے یہ حصّہ میر حسن کیلئے اور کہانی کا کردار ہونیکی حیثیت سے نجم النساء کیلئے بہت نازک تھا۔ بدر منیر اور بے نظیر دونوں غم والم اٹھاتے اٹھاتے کمزور ہو گئے ہیں، ان میں اٹھنے بیٹھنے کی طاقت نہیں اور پھر بدر منیر رو رو کر بے نظیر کو اور رلاتی ہے۔ عشق کی زندگی میں یہ خوشی کا رونا بڑی گہرائی اور معنویت رکھتا ہے۔ نجم النساء دونوں کے بے قرار ہو کر رونے سے ڈر جاتی ہے اور ایک فاتح کی طرح بدر منیر کو اپنی حماقت بھری خوشی کے اظہار سے روکتی ہے۔ یہ وقت وہ ہے کہ اس کے حکم سے سرتابی کی طاقت کسی میں نہیں، وہی سب کچھ ہے، وہ کہانی کو جس طرف موڑتی ہے مڑ جاتی ہے۔

جب حالات یہاں تک پہنچتے ہیں تو نجم النساء کی محبت کی آگ بھڑک اٹھتی ہے، وہ بھی پری زاد سے محبت جتاتی ہے اور اپنے کو اس طرح سنوارتی ہے کہ ؎

پری زاد تو قتل ہی ہو گیا ؛ کہے تو کوئی جان سے کھو گیا

جب بدر منیر اور بے نظیر کامیاب ہو گئے تو نجم النساء بھی اپنا مقصد حاصل کرتی ہے۔ نجم النساء کی تخلیق میر حسن کا بہت بڑا کمال ہے۔ سحر البیان کی سب سے بڑی خصوصیت یقیناً یہ ہے کہ اس کا انداز بیان، اس کے تفصیلات اور اختصار، محاوروں کا استعمال اس کی رنگینی اور دلکشی دوسری مثنویوں میں نہیں پائی جاتی لیکن اس کی یہ خصوصیت بھی نظر انداز کئے جانے کے قابل نہیں کہ اس میں کردار نگاری کا ایک اعلیٰ نمونہ موجود ہے۔

سحر البیان میں انسانی ہمدردی کا ایسا اعلیٰ تصور پایا جاتا ہے کہ اس کے مافوق الفطرت عناصر اور ان عناصر کی حیرت انگیزی اس کے سامنے پست درجہ کی چیزیں معلوم ہونے لگتی ہیں۔ اور یہی بات سحر البیان کو اہم بناتی ہے۔

مثنوی گلزارِ نسیم پر ایک نظر

شعر کی اصطلاح میں مثنوی اس مسلسل نظم کو کہتے ہیں۔ جس کی ہر بیت کے دونوں مصرعے مقفےٰ ہوں اور سب اشعار ایک ہی بحر میں ہوں۔

مثنوی میں نہ قصیدے کی طرح ابیات کی تعداد محدود ہے۔ نہ غزل کی طرح ردیف و قافیہ کی مسلسل قید ہے۔ البتہ قدیم اساتذہ نے مثنوی کیلئے سات بحریں مخصوص کی تھیں۔ ہمیشہ انہیں سات بحروں میں مثنویاں لکھی گئیں۔ بیسویں صدی کے شاعروں نے مثنوی کیلئے یہ قید اڑا دی اور عام بحروں میں مثنویاں لکھیں۔

مثنوی میں مناظرِ قدرت۔ فلسفہ و تصوّت کے طویل مباحث۔ حُسن و عشق اور رزم و بزم کی داستانیں بخوبی نظم ہو سکتی ہیں۔ واقعہ نگاری کے لئے مثنوی سے زیادہ آسان اور کوئی صنف نہیں۔ لیکن جدید شاعری کے آغاز سے پہلے اُردو مثنوی میں زیادہ تر حُسن و عشق کی داستانیں اور عشق و عاشقی کے افسانے ہی بیان کئے گئے۔ خواجہ حالؔی اُردو کے پہلے شاعر ہیں جنہوں نے مثنوی میں اخلاقی۔ قومی، اور سیاسی مسائل بھی بیان کئے۔

چونکہ اُردو شاعری عرصۂ دراز تک فارسی شاعری کے قدم بہ قدم چلتی رہی اور فارسی میں شاہنامہ، سکندرنامہ، یوسف زلیخا، شیریں خُسرو، ہفت پیکر، ہفت بہشت، بوستان اور مثنوی مولینا روم ایسی بیش بہا مثنویاں موجود تھیں۔ اس لئے اُردو میں بھی غزل اور قصیدے کے بعد مثنوی ہی کی طرف توجہ ہوئی۔

کہا جاتا ہے کہ ۱۶۶۵ء میں قطب شاہ سلطان گولکنڈہ نے ایک مثنوی نعت میں لکھی اور یہی اُردو کی پہلی مثنوی ہے۔

اس کے بعد متعدد مثنویاں دکن ہی میں تصنیف ہوئیں۔ میر اور مصحفی نے بھی متعدد عاشقانہ مثنویاں لکھیں وہ زیادہ مشہور نہیں ہوئیں۔ میر حسن ایک ایسے شخص ہیں، جن کی مثنوی سحر البیان (بدر منیر) کو بہت شہرت حاصل ہوئی۔ اور اس مثنوی کی اشاعت سے دوسرے شاعروں کو بھی مثنوی لکھنے کا شوق ہوا۔ مثنوی بدرِ منیر (سحر البیان) ۱۷۸۵ء میں لکھی گئی۔ بدر منیر کے بعد جو مثنوی بہت مقبول ہوئی وہ یہی مثنوی گلزارِ نسیم ہے جس کے مصنف پنڈت دیا شنکر کول، متخلص نسیم ہیں۔

پنڈت دیاشنکر نسیمؔ کے حالات

پنڈت دیاشنکر نسیمؔ ولد پنڈت گنگا پرشاد لکھنؤ کے ایک معزز کشمیری خاندان کے رکن تھے۔ نسیمؔ ۱۸۱۱ء میں لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ اردو، فارسی کی تعلیم حاصل کر کے شاہی فوج میں وکیل مقرر ہوئے۔ شاعری میں خواجہ آتشؔ لکھنوی کے شاگرد تھے۔ انہوں نے ۱۸۳۹ء میں میر حسن کی مثنوی "بدر منیر" کے جواب میں "مثنوی گلزارِ نسیم" لکھی۔ یہ لکھنوی دبستانِ ادب (لکھنوی سکول) کی پہلی عاشقانہ مثنوی ہے۔ یہ مثنوی فن کے لحاظ اور تخیل کے اعتبار سے بہت بلند پایہ ہے۔ گل بکاؤلی کا قصہ جیسا کہ نسیمؔ نے مثنوی کے آغاز میں اعتراف کیا ہے۔ نثر میں پہلے سے موجود تھا۔ نسیمؔ نے اسے مثنوی میں بیان کر دیا۔ یہ مثنوی بھی بدر منیر کی طرح بہت مقبول ہوئی اور اس کے بہت سے اشعار زبان زدِ عوام ہو گئے۔ مثلاً یہ اشعار ؎

آتا ہو تو ہاتھ سے نہ دیجے ؎ جاتا ہو تو اس کا غم نہ کیجے
کیا لطف جو غیر پردہ کھولے ؎ جادو وہ جو سر پہ چڑھ کے بولے
دونوں کی رہی نہ جان تن میں ؎ کاٹو تو لہو نہ تھا بدن میں
وہ بانجھ تھی جب حمل سے ہولی ؎ ہر دو کی آنکھوں میں سب کے ٹولی

اس مثنوی سے پنڈت جی کا نام تاریخ ادب میں ہمیشہ زندہ رہے گا۔ یہ مثنوی بہت طویل تھی۔ جب نسیمؔ نے اسے اصلاح کے لئے اپنے استاد خواجہ آتشؔ کی خدمت میں پیش کیا تو انہوں نے کہا کہ اتنی لمبی مثنوی کو کون پڑھے گا۔ اس کا اختصار کر ڈالو۔ چنانچہ استاد کی خواہش پر نسیمؔ نے مثنوی کو مختصر کر دیا۔

نسیمؔ ۱۸۴۳ء میں ۳۲ سال کی عمر میں فوت ہوئے۔ نسیمؔ نے غزلیں بھی لکھی ہیں مگر جو شہرت ان کی مثنوی کو حاصل ہوئی وہ غزلوں کو نہیں ملی ؎

گلزارِ نسیم کی خصوصیات

نسیم لکھنوی شاعر تھے، لکھنوی اُستاد کے شاگرد تھے۔ ان کے کلام میں لکھنوی اسکول کی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ یعنی رعایت لفظی حسن وعشق کے خارجی خدوخال کی تعریف اور مبالغہ۔ چنانچہ اس مثنوی میں دیگر شاعرانہ خوبیوں کے علاوہ لکھنوی سکول کی یہ خصوصیات ہر باب میں موجود ہیں ؎

رعایتِ لفظی

گل کی جو خبر سُنائی اُس کو
گلشن کی ہوا سمائی اُس کو

اُس شعر میں گل، گلشن، ہوا تین لفظی رعائتیں ہیں۔ لفظی رعائت اگر اعتدال کے ساتھ ہو تو عیب نہیں۔ بلکہ شعر میں خوبی اور دلآویزی پیدا کرتی ہے۔ مگر رعائیت لفظی اعتدال سے بڑھ جائے جیسا کہ لکھنوی اسکول کی خصوصیت ہے تو یہ مضحکہ خیز بن جاتی ہے۔ رعائیتِ لفظی کی مثالیں ؎

ہر چند کہ تھا وہ بو کڑوا ٭ حلوے سے کیا منہ اُس کا میٹھا
بولا وہ یہی تو چاہتا ہوں ٭ گُل پاؤں تو مَیں ابھی ہَوا ہوں

"ہوا ہوں" یعنی اُڑ جاؤں۔ گل کی رعایت سے ہوا ہوں کہا۔

آہستہ پھرا وہ سرو بالا ٭ سایہ بھی نہ اُس پری پہ ڈالا
دیکھا تو وہ گل ہَوا ہُوا ہے ٭ کچھ اور ہی گُل کِھلا ہُوا ہے

"ہَوا ہُوا ہے" غائب ہے، اور ہی گُل کِھلنا۔ اور ہی حادثہ ہو جانا۔
اُس شعر میں گُل، ہَوا۔ گُل کِھلنا۔ لفظی رعائتیں ہیں۔ جن سے شعر کی معنوی حیثیت دوبالا ہو گئی ہے۔

خارجی خدوخال کی تعریف

لکھنوی اسکول کی یہی خصوصیت ہے کہ حسن و عشق کے ذکر میں خارجی خدوخال کی زیادہ تعریف کی

جاتی ہے اور دلی کیفیات اور تاثرات کا بیان کم ہوتا ہے۔ چنانچہ جب تاج الملوک نے بکاؤلی کو اپنی خواب گاہ میں سوتے ہوئے پایا تو اُس کے حُسن وجمال اور خدوخال کی یوں تعریف کی ؎

بارہ دری واں جو سونے کی تھی ؞ سو خواب گہِ بکاؤلی تھی
پردہ جو حجاب کا اُٹھایا ؞ آرام میں اُس پری کو پایا

یہ نہیں بتاتے کہ اُسے دیکھ کر دل پر کیا گذری۔ بلکہ اس کے حُسن و ادا کی تعریف کرتے ہیں ؎

سوچا کہ یہ زلف کف میں لینی ؞ ہے سانپ کے مُنہ میں انگلی دینی
یہ پھول[1] انہیں اژدہوں[2] کا ہے من ؞ یہ کالے چراغ کے ہیں دشمن
انگشتری اپنی اس سے بدلی ؞ مہرِ خطِ عاشقی سند لی
آہستہ پھرا وہ سروِ بالا ؞ سایہ بھی نہ اس پری پہ ڈالا

مبالغہ | مبالغہ شعر کی ایک ایسی خصوصیت ہے۔ جو حدِ اعتدال سے بڑھ جائے تو شعر بدنما اور بے اثر ہو جاتا ہے۔ لیکن مبالغہ اعتدال پر رہے تو شعر میں اثر اور جوش کا باعث ہوتا ہے ؎

صورت میں خیال رہ گئی وہ ؞ ہیئت میں مثال رہ گئی وہ
آنے لگے بیٹھے بیٹھے چکر ؞ فانوسِ خیال بن گیا گھر

پھر ایک جگہ بکاؤلی کہتی ہے۔

مشکل مجھے اپنا تھامنا تھا ؞ ہر وقت قضا کا سامنا تھا
ہم چشم پھرے تھے مثلِ مژگاں ؞ ہم سایہ تھے کشیدہ داماں
گھر میں رہنا گراں تھا میرا ؞ زنجیر کا گھر مکاں تھا میرا

واقعہ نگاری | شاعر کے لئے مثنوی میں واقعہ نگاری کو کمال تک پہنچانا ضروری ہے ورنہ مثنوی خشک، بے نمک اور غیر دلچسپ ہو کر رہ جائے گی۔
واقعہ نگاری میں مناسب الفاظ برمحل محاورات اور موزوں تشبیہات کا استعمال چاہیئے۔

---

[1] پھول سے مراد گل بکاؤلی ہے ؞ [2] زُلفوں سے مُراد ہے ؞

اور واقعہ کی جزوی باتوں کو تفصیل سے بیان کرنا چاہیئے تاکہ واقعہ کی پوری تصویر سننے والے کی آنکھوں کے سامنے آجائے۔

گلزار نسیم میں واقعہ نگاری کے اچھے اچھے نمونے پائے جاتے ہیں، مثلاً تاج الملوک کی دیو سے ملاقات کا واقعہ یوں بیان کیا ہے ؎

ڈانڈا تھا آرام کے بادشاہ کا ٭ ایک دیو تھا پاسباں بلا کا
دانت اُس کے تھے گورکن قضا کے ٭ دو نتھنے رہ عدم کے ناکے
سر پہ پایا بلا کو اُس نے ٭ تسلیم کیا قضا کو اُس نے
بھوکا کئی دن کا تھا وہ ناپاک ٭ فاقوں سے رہا تھا پھانک کر خاک
بولا کہ چکھوں گا منہ یہ انساں ٭ اللہ اللہ شکرِ احسان
شہزادہ کہ منہ میں تھا اجل کے ٭ اندیشے سے رہ گیا دہل کے
اشتر کئی جاتے تھے ادھر سے ٭ پُر آرد و روغن و شکر سے
وہ دیو لپک کے مار لایا ٭ غراتے ہوئے شکار لایا
تیورا کے وہیں وہ بار بردوش ٭ بیٹھا تو گرا گرا تو بے ہوش
وہ اونٹ تھے کاروانیوں کے ٭ سب ٹھاٹھ تھے مہاجنیوں کے

تاج الملوک نے اونٹوں کے تھیلوں سے میدا، شکر اور گھی لے کر دیو کیلئے حلوہ تیار کیا ؎

میدا بھی شکر بھی گھی بھی پایا ٭ خاطر میں یہ اس بشر کے آیا
میٹھا اُس دیو کو کھلاؤں ٭ گڑ سے جو مرے سو زہر کیوں دوں
حلوے کی پکا کے اک کڑاہی ٭ شیرینی دیو کو چڑھائی
ہر چند کہ تھا وہ دیو کڑوا ٭ حلوے سے کیا منہ اُس کا میٹھا
کہنے لگا کیا مزا ہے دل خواہ ٭ اے آدمی زاد واہ وا واہ
چیز اچھی کھلائی تو نے مجھ کو ٭ کیا اس کے عوض میں دوں تجھ کو

اس مثنوی میں چونکہ ایک قصہ بیان کیا گیا ہے۔ اسلئے ساری مثنوی میں واقعہ نگاری ہی ہے اس لئے زیادہ مثالیں پیش کرنے کی ضرورت نہیں۔

منظر آرائی

شاعری کا کمال یہ ہے کہ رزم ہو یا بزم اس کا بیان ایسے الفاظ اور ایسے اسلوب سے کرے کہ منظر کی تصویر کھنچ جائے۔ گلزار نسیم میں ایسے کئی

مناظر ہیں۔ مثلاً بکاؤلی کے محل کے قریب ایک حوض تھا۔ اسی میں گل بکاؤلی تھا۔ اس کا نقشہ یوں کھینچا ہے ؎

ایوان بکاؤلی جب مصر تھا ⁂ حوض آئینہ دار بام دور تھا
رکھتا تھا وہ آب سے سوا تاب ⁂ چندے خورشید و چندے مہتاب
پھول اس کا اندھے کی دوا تھا ⁂ رشک ید بام جہاں نما تھا

تاج الملوک حوض میں اترتا ہے۔ اس موقع کی تصویر دیکھیے ؎

پوشاک اتار، اُتر کے لایا ⁂ پھولا نہ وہ جامے میں سمایا
گل لے کے بڑھا ایاغ بر کف ⁂ چوری سے چلا چراغ بر کف

ایک بدصورت دیونی کی تصویر کھینچی ہے ؎

زنبور سیاہ خال اس کے ⁂ برگد کی جٹائیں بال اس کے
گٹھا لیے سر پہ لکڑیوں کا ⁂ چلتی تھی سموم کا سا جھونکا

جب راجہ اندر نے پریوں سے بکاؤلی کی بابت پوچھا تو وہ بہت گھبرائیں یہ کہہ نہ سکتی تھیں کہ وہ ایک آدم زاد پہ عاشق ہو کر اس کے پاس چلی گئی ہے، پریوں کی اس وقت کی گھبراہٹ کی تصویر ان الفاظ میں کھینچی ہے ؎

اک شب راجہ تھا محفل آرا ⁂ یاد آئی بکاؤلی دل آراء
پوچھا پریوں سے کچھ خبر ہے ⁂ شہزادی بکاؤلی کدھر ہے
منہ پھیر کے ایک مسکرائی ⁂ آنکھ ایک نے ایک کو دکھائی
چتون کو ملا کے رہ گئی ایک ⁂ ہونٹوں کو ہلا کے رہ گئی ایک

مکالمے شعر میں دو اشخاص کا مکالمہ لکھنا بھی ایک مشکل مرحلہ ہے۔ اس موقع پر وہی شاعر کامیاب ہوتا ہے جو انسانی جذبات اور نفسیات کا ماہر ہو اور زبان اور شعر پر پوری قدرت رکھتا ہو۔ گلزار نسیم میں جہاں کہیں بھی مکالمہ آیا ہے، کامیابی سے لکھا گیا ہے۔ ایک موقع پر روح افزا اور بکاؤلی کا مکالمہ ہے ؎

روح افزا نے کہا بہن سے ⁂ بہتر کوئی جا نہیں چمن سے
گلگشت کریں چلو، کہا خیر ⁂ کیا جانے کہ ہوگی سیر میں سیر
چل پھر کے ہنسی ہنسی میں پوچھا ⁂ کھونا ملنا بہن یہ کیا تھا

روح افزا نے کہا کہ ہمشیر ؞ میں نے یہ سنا کہ تو ہے دلگیر
واللہ کہ چھان کر خدائی ؞ تیرے پیارے کو ڈھونڈ لائی
سمجھی وہ ہنسی کہا سڑن ہو ؞ نادان ہو، کیا کہوں بہن ہو
ہم کو یہ ہنسی نہیں گوارا ؞ پیارا ہو گیا وہ تمہارا

رُوح افزا جواب دیتی ہے ؎

بولی وہ آشنا تمہارا ؞ پیارا نہیں پیاری کا ہے پیارا
گر اس کی تلاش میں میں کھوئی ؞ بد راہ نہ کر سکے گا کوئی
جو چاہو کہو جواب کیا دوں ؞ قائل نہیں ہوتی ہو؟ دکھا دوں
جوگی وہ دھونی اور وہ آسن ؞ دکھلایا تو تھی، اُسی کی جوگن

راجہ اندر پریوں سے بکاؤلی کے متعلق پوچھتا ہے ؎

بولا وہ کہ چپ ہو کیوں سبب کیا ؞ بولیں وہ کہ کہئے بے ادب کیا
ناتا پریوں سے اُس نے توڑا ؞ رشتہ اک آدمی سے جوڑا
وہ سُن کے خفا ہوا کہا جاؤ ؞ جس طرح سے بیٹھی ہو اٹھا لاؤ

جذبات آرائی

جذبات آرائی لکھنوی اسکول کی خصوصیت نہیں تھی۔ تاہم "گلزارِ نسیم" میں جہاں کہیں جذبات کا اظہار کیا گیا ہے، کامیابی کے ساتھ کیا گیا ہے۔ جب تاج الملوک گل بکاؤلی لے گیا تو بعد میں بکاؤلی حوض پر آئی، اور گل اس میں نہ پایا، تو اس کی یہ کیفیت ہوئی ؎

گھبرائی کہ ہیں! کدھر گیا گُل ؞ جھنجھلائی کہ کون دے گیا جُل
ہاتھ اِس پہ اگر پڑا نہیں ہے ؞ بُو ہو کے تو پھول اڑا نہیں ہے
تھرائیں خواصیں صورتِ بید ؞ اِک ایک سے پوچھنے لگی بھید
اپنوں میں سے پھول لے گیا کون ؞ بے گانہ تھا سبزے کے سوا کون
شبنم کے سوا چرانے والا ؞ اُوپر کا تھا کون آنے والا
بولی وہ بکاؤلی کہ افسوس ؞ غفلت سے یہ پھول پر پڑی اوس
آنکھوں سے عزیز گل مرا تھا ؞ پُتلی وہ چشمِ حوض کا تھا
نام اس کا صبا! نہ لیتی تھی میں ؞ اس گُل کو ہوا نہ دیتی تھی میں

او بادِ صبا، ہوا نہ بتلا ؎ خوشبو ہی سونگھا پتہ نہ بتلا

اشارات و کنایات | ذیل کے اشعار میں مکالمے کا لطف بھی ہے اور اشارات و کنایات کا طلسم بھی ہے

جب پردۂ صبح ہو گیا فاش ؎ خنداں خنداں اٹھا وہ بشاش
اس غنچہ دہن کا مسکرانا ؎ بے رنگ بکاؤلی نے جانا
ہنستے ہنستے کہا ہنسے کیوں ؎ ہنستا نہیں بے سبب کوئی یوں
بولا وہ کہ خواب دیکھتا تھا ؎ آتش پہ کباب دیکھتا تھا
بولی وہ کہ ہم بتائیں تعبیر ؎ دل سوزی کرے گا کوئی دلگیر
بولا وہ کہ رات کو افق میں ؎ خورشید تھا آتش شفق میں
بولی وہ کہ مہد سے شب و روز ؎ عالم میں رہو گے رونق افروز
بولا وہ کہ اک مقام ہو تھا ؎ گلزارِ خلیل رُو بہ رُو تھا
بولا وہ بشر ہو تم دلاور ؎ سرسبز ہو قوم آتشیں پر
بولا وہ کہ دیکھی اک شبستان ؎ شعلہ ہوا انجمن میں رقصاں
بولی وہ کہ شعلہ میں پری ہوں ؎ جو ناچ نچا دُ ناچتی ہوں

غرض تاج الملوک شعروں کنایوں میں رات کا تذکرہ کرتا ہے یعنی یہ کہ بکاؤلی راجہ اندر کی محفل میں رقص کرنے گئی تھی اور بکاؤلی اسکے اشاروں کی دو بہتر تعبیر کر دیتی ہے۔ سادگی اور بے ساختگی:۔
مثنوی گلزار نسیم کے بعض اشعار بے حد سادہ اور بے ساختہ ہیں۔ مثلاً ؎

تو باغِ ارم سے لے گیا گُل ؎ تو مجھ سی پری کو دے گیا جُل
تجھ کو ترے باپ سے ملایا ؎ مجھ کو یہ ملا کہ تجھ کو پایا
کیا لطف جو غیر پردہ کھولے ؎ جادو وہ جو سر پہ چڑھ کے بولے
اب تک میں وہ خارجی کے جی میں ؎ جلد آکہ ہے مصلحت اسی میں
آئے گا تو در گذر کروں گی ؎ ورنہ میں بہت ساشتر کروں گی
کانٹوں میں اگو نہ ہو اُلجھنا ؎ تھوڑا سا لکھا بہت سمجھنا

محاورات اور ضرب الامثال | گلزارِ نسیم محاورات اور ضرب الامثال کی کان ہے۔ شاید ہی کوئی شعر ہو گا جو محاورے سے خالی ہو۔ چند

اشعار پیش کرتا ہوں۔ جن میں محاورات یا ضرب الامثال نظم کی گئی ہیں ؎

گل لے کے بڑھا ایاغ بر کف ∴ چور[۱] لے کے چلا چراغ بر کف
شبنم کے سوا چرانے والا ∴ اوپر کا تھا کون آنے والا
جس کف میں وہ گل ہو داغ ہو جائے ∴ جس گھر میں وہ گل ہو چراغ ہو جائے
بولی وہ بکاؤلی کہ افسوس ∴ غفلت سے یہ پھول پر پڑی اوس
جو نخل تھا سوچ میں کھڑا تھا ∴ جو برگ تھا ہاتھ مل رہا تھا!
پاتے ہی پتہ خوشی سے پھولی ∴ شاد ایسی ہوئی کہ رنج بھولی
بازو میں نہ تو مرے گرہ باندھ ∴ سمجھاؤں جو پند اسے گرہ باندھ
بے جا تو ٹکے کا جانور ہوں ∴ گر ذبح کیا تو مشت پر ہوں
کیا لطف جو غیر پردہ کھولے ∴ جادو وہ جو سر پہ چڑھ کے بولے

اختصار — اختصار اس مثنوی کا بے مثال ہے۔ اگر ایک شعر بھی حذف کیجئے تو ساری داستان برہم ہوتی ہے ؎

طوطا بن کے شجر پہ آ کر ∴ پھل کھائے بشر کا روپ پا کر
پتّے، پھل، گوند، چھال، لکڑی ∴ اس پیڑ سے لے کے راہ پکڑی
گھر بار سے کیا فقیر کو کام ∴ کیا لیجئے چھوڑے گاؤں کا نام
پوچھا کہ سبب؟ کہا کہ قسمت ∴ پوچھا کہ طلب؟ کہا قناعت
تنہا اسے دیکھ کر کہائیں ∴ محمودا کیا ہوئیں کہائیں"
یہ کہہ کے اٹھا کہا کہ لو جان ∴ جاتے ہیں کہا، خدا نگہبان
پوچھا کہ کدھر سے آئے کیا نام ∴ بولا وہ کہ نام سے ہے کیا کام
تیورا کے وہیں وہ بار بردوش ∴ بیٹھا تو گرا، گرا تو بے ہوش
جھنجھلا کے، ڈرا کے، غل مچا کے ∴ سمجھا کے، دبا کے، دست پا کے

من چھین کے چوری کے بہانے
بھیجا کھلے بندوں قید خانے

---

[۱] خواجہ حافظ کا یہ مصرع "چہ دلاور است دزدے کہ بکف چراغ دارد" ضرب المثل بن چکا ہے۔ اس شعر میں اسی کی طرف اشارہ ہے ∴

خلاصۂ مثنوی

سلطان زین الملوک ایک بادشاہ تھا۔ اس کے چار بیٹے تھے۔ لیکن جب پانچواں بیٹا جس کا نام تاج الملوک تھا پیدا ہوا، تو نجومیوں نے بادشاہ کو کہا کہ اس بیٹے کو نہ دیکھے ورنہ بادشاہ اندھا ہو جائے گا۔ چنانچہ تاج الملوک کو تہ خانے میں پالا گیا تاکہ بادشاہ کی نظر اس پر نہ پڑے۔ جب لڑکا جوان ہوا تو ایک روز شکار کھیل کر واپس گھر آ رہا تھا کہ بادشاہ کی نظر اس پر پڑ گئی۔ بادشاہ فوراً اندھا ہو گیا۔ دوسرے بھائیوں نے موقع پاکر بادشاہ کو کہا کہ تاج الملوک منحوس ہے اسے شہر سے نکال دینا چاہیئے۔ اگرچہ بادشاہ کا دل نہ چاہتا تھا۔ لیکن تاج الملوک کو نکال دیا اور جنگلوں میں رہنے لگا۔

کسی طبیب نے بادشاہ کو بتایا کہ "باغ ارم" میں جس پر دیوؤں اور بھوتوں کا پہرہ ہے ایک پھول ہے جسے شہزادی بکاؤلی نے ایک حوض میں رکھا ہے اگر یہ گل بکاؤلی مل جائے تو اسے آنکھوں سے لگانے سے آنکھیں بینا ہو جائیں چنانچہ طبیب کی یہ بات سن کر چاروں بھائی گل بکاؤلی کی جستجو میں نکلے۔ انہیں راستے میں تاج الملوک بھی ملا۔ اسے بھائیوں سے معلوم ہوا کہ وہ گل بکاؤلی کی تلاش میں جا رہے ہیں۔ یہ سنکر تاج الملوک بھی ان کے پیچھے پیچھے چل پڑا۔

جنگلوں اور صحراؤں میں چلے جا رہے ہیں۔ پھرتے پھراتے چاروں بھائی ایک جگہ پہنچے۔ جس کا نام فردوس تھا۔ جہاں ایک بیسوا رہتی تھی جس کا نام دلبر تھا۔ وہ مالدار اشخاص کو پھانس لاتی اور ان سے جوا کھیل کر مال جیت لیتی۔ یہ چاروں بھائی بھی اس بیسوا کے جال میں پھنس گئے اور جوا کھیل کر سب مال ہار گئے۔ آخر میں غلام بننے کی شرط لگا کر جوا کھیلے۔ یہ بازی بھی

ہارے تو بلیسوا نے انہیں غلام بنا کر قید میں ڈال دیا۔ بعد میں تاج الملوک بھی اُس طرف آنکلا۔ بلیسوا نے اُسے بھی اپنے جال میں پھانس لیا اور اُس سے جوا کھیلنے لگی۔

خوش قسمتی سے تاج الملوک نے ہری بازی جیت لی۔ بلیسوا نے عاجز آکر تاج الملوک سے شادی کرنے کی خواہش ظاہر کی۔ تاج الملوک نے اُسے کہا کہ اس پیشے کو چھوڑ دے۔ اور اُن قیدیوں کو رہا کر دے۔ میں گلزار ارم سے گُل بکاؤلی لانے کے لئے جا رہا ہوں۔ واپس آکر ملوں گا۔

بلیسوا نے چاروں بھائیوں کو اُن کے چہروں پر داغ دے کر انہیں چھوڑ دیا۔ اور تاج الملوک آگے چلا، راستے میں ایک دیو ملا جسے اس نے حلوہ کھلا کر خوش کر لیا۔ وہ دیو تاج الملوک کا دوست بن گیا اور اُسے اپنے بھائی کے سپرد کیا۔ دیو کے بھائی نے تاج الملوک کو اپنی چھوٹی بہن حمالہ دیونی کے پاس بھیجا۔ دیونی کے گھر میں محمودہ نام ایک عورت تھی۔ جسے وہ کہیں سے اٹھا لائی تھی۔ تاج الملوک اور محمودہ میں واقفیت ہو گئی۔ تاج الملوک نے دیونی کو بتایا کہ وہ گلزار ارم سے بکاؤلی کا پھول لانا چاہتا ہے تو اس کام میں مدد کر۔ دیونی نے کہا کہ گلزار ارم پر دیوؤں کا پہرہ ہے اور وہاں جان کو جوکھوں میں ڈالنا ہے، تاہم میں کوشش کرتی ہوں۔ اُس نے بہت سے دیوؤں کو بلایا اور انہیں کہا کہ تم چوہے بن کر باغ ارم تک ایک سرنگ نکالو اور تاج الملوک کو سرنگ کے ذریعے باغ ارم میں پہنچا دو۔ دیوؤں نے سرنگ نکال کر رات کو تاج الملوک کو باغ ارم میں پہنچا دیا۔ تاج الملوک نے حوض سے پھول اٹھا کر اپنے قبضے میں کیا۔ اور شہزادی بکاؤلی کے محل میں آیا جہاں وہ گہری نیند سو رہی تھی تاج الملوک نے بکاؤلی کی انگلی سے انگوٹھی اتار لی اور اپنی انگوٹھی اس کی انگلی میں ڈال دی۔ اور دبے پاؤں باہر نکل آیا۔ پھر سرنگ کے راستے حمالہ دیونی کے پاس آپہنچا۔

صبح کو جب بکاؤلی نے دیکھا کہ حوض میں پھول موجود نہیں تو اُسے بہت صدمہ ہوا۔ اپنی انگلی میں ایک اور ہی انگوٹھی دیکھ کر وہ سمجھ گئی کہ جو

شخص پھول لے گیا ہے وہی میری انگوٹھی لے گیا ہے۔ اُس کی تلاش کرنا چاہیئے۔

ادھر تاج الملوک حمالہ سے رخصت ہوا۔ اور محمودہ کو بھی اپنے ساتھ لے گیا۔ حمالہ نے تاج الملوک کو اپنے سر کے بال دیئے کہ جب میری خدمت کی ضرورت ہو اِن بالوں کو آگ دکھانا مَیں فوراً حاضر ہوں گی تاج الملوک محمودہ کو ساتھ لے کر فردوس میں آیا جہاں وہ بیسوا رہتی تھی۔ اُسے بھی ساتھ لے کر گھر کا راستہ لیا۔ راستہ میں اُسے چاروں بھائی ملے جو گل بکاؤلی کا جعلی پھول لے کر گھر جا رہے تھے تاکہ ناکامی کی شرمندگی نہ اُٹھانا پڑے۔ اسلئے راہ میں انہیں معلوم ہوگیا کہ تاج الملوک کے پاس اصلی پھول ہے۔ انہوں نے فریب سے تاج الملوک کا پھول چُرا لیا اور جلد جلد گھر جاکر باپ کے حوالے کیا۔ باپ نے پھول آنکھوں سے لگایا۔ تو اس کی آنکھیں روشن ہو گئیں۔ سب شہزادوں کو دعائیں دیں اور اُن کی محنت کی چاروں طرف تعریف ہونے لگی۔ جب تاج الملوک کو معلوم ہُوا کہ پھول چوری ہو گیا تو اُسنے گھر جانا مناسب نہ سمجھا اور شہر کے باہر دیوؤں کی مدد سے ایک ہی رات میں ایک شہر بسایا۔ جس کا نام گلشن نگارین رکھا۔

اُدھر بکاؤلی تاج الملوک کی تلاش میں مردانہ بھیس میں پھرتے پھراتے بادشاہ زین الملوک۔ وتاج الملوک کے باپ کو مل گئی۔ اُس نے بکاؤلی کو اپنا وزیر بنا لیا۔ جب "گلشن نگارین" کی شان و شوکت خوبصورتی اور دولت کا چرچا ہُوا تو بادشاہ بھی گلشن نگارین اور اس کے مالک کو دیکھنے کے لیئے آیا۔ چاروں شہزادے اور شہزادی بکاؤلی بھی وزیر کی حیثیت میں بادشاہ کے ساتھ تھی۔ جب زین الملوک کی تاج الملوک سے ملاقات ہوئی تو تاج الملوک نے بتایا کہ مَیں آپ کا بیٹا ہوں جسے دیکھکر آپ اندھے ہو گئے تھے اور گل بکاؤلی باغ ارم سے مَیں لایا تھا۔ جس کی گواہ دلبر اور محمودہ ہیں۔ جو اب دونوں تاج الملوک کی بیویاں بن چکی ہیں۔ شہزادے نادم ہوئے۔ بادشاہ بیٹے کو ماں سے مِلانے کے لیئے گھر لے گیا۔ شہزادی بکاؤلی کو بھی معلوم ہوگیا کہ

یہی شخص میرے باغ سے گل بکاؤلی اور میری انگوٹھی لے گیا تھا۔ بکاؤلی زین الملوک کی ملازمت چھوڑ کر واپس باغِ ارم میں چلی گئی اور وہاں سے ایک پری کے ہاتھ ایک خط تاج الملوک کو بھیجا جس میں اُسے باغ ارم میں آنے کی دعوت دی۔ تاج الملوک خط ملنے پر پھر باغ ارم میں گیا اور بکاؤلی سے ملا۔ بعد میں بکاؤلی کے والدین کی اجازت سے بکاؤلی اور تاج الملوک کی شادی ہو گئی ؛

دُوسرا حِصّہ

اُردو افسانہ

میں اس مقالے کو معذرت کے ساتھ شروع کرنا چاہتا ہوں۔ مجھے کچھ عرصے سے اردو افسانے کی رفتار نے مایوس کیا۔ یوں تو وقتی تاثرات اور عصری آہستہ خرامی کے شکوے ہمیشہ قابلِ اعتنا نہیں ہوتے، زمانہ وقت کے مذاق اور شاہکاروں کی ابدی قدر و قیمت بھی تبدیلیاں کیا کرتا ہے۔ ہم خود اپنے عہد اور اُس کی آویزش، انتشار، امراض اور حقائق کے اس قدر قریبی جزو ہوتے ہیں کہ اپنے عصری ادب پر کوئی خارجی اور حتمی فیصلہ کرنے کے مشکل ہی سے اہل قرار دئے جا سکتے ہیں۔ ادبی تاریخ نے بہت سے تاج آثار سے ہیں اور قلم چھینے ہیں، بہت سی شہرتوں کے فلک بوس مینار سے شکست کئے ہیں اور زمانے کی گرد برد میں دبے کچلے ہوئے نہ جانے کتنے شاہکاروں کو پھر سے اجیالا ہے۔

پھر بھی اپنے عہد، اور اس کے بنائے ہوئے عمرانی اور فنی مذاق کے پیشِ نظر میری طرح افسانے کو شوق اور ہمدردی سے پڑھنے والے بہت سے لوگوں نے اُردو افسانے کی رفتار کو اطمینان سے زیادہ تشویش کی نظر سے دیکھا ہے۔ کیا ہم آگے بڑھ رہے ہیں؟ کیا اردو افسانے میں زندگی اور سماج کا وہ قریبی اور آشنا آہنگ سنائی دیتا ہے جو افسانے میں شعور اور تاریخی حقائق کے رابطے ملاتا ہے، کیا اُردو افسانوں میں ہم ہندوستان کا رُوپ دیکھ سکتے ہیں، اُن لوگوں کو پہچان سکتے ہیں جن سے ہندوستان آباد ہے، کیا ہمارے افسانے میں ہمارے قومی کردار کی کوئی جھلک ہے۔

قومی کردار دراصل بین الاقوامی رُوح کے منافی نہیں ہے۔ یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ قومی کردار کی اس طرح تشریح کی جائے کہ وہ دنیا زمانے کے لوگوں سے الگ ممتاز یا برسرِ پیکار نظر آئے۔ لیکن یہ صحیح ہے کہ ہمارے افسانے کو ہماری گلیاں، ہمارے کوچے، ہمارے آوارہ گرد اور سُرخ و سیاہ صدیوں کے سائے تلے دبے ہوئے ہمارے ہم وطنوں کا ذکر کرنا ہے۔

خیال اسیر نہیں ہوتا۔ وہ قوم، رنگ و نسل اور براعظم میں قید نہیں۔ اُن سے متاثر ضرور ہوتا ہے اور انہی حالات کی تخلیق بھی کرتا ہے۔ افسانے کا فن خیال آرائی اور مجرد فلسفہ طرازی

کا نہیں ہے۔ شاعری کو اگر کثرت سے وحدت اور حقیقت سے خیال کی طرف گرم سفر کہا جا سکتا، تو افسانہ اس کے برخلاف وحدت سے کثرت کی طرف آتا ہے۔ اور خیال سے حقیقت کے مجسمے ڈھالتا ہے۔ اور محفلیں سجاتا ہے۔

شاعر ایک مخصوص صورتِ حال سے ایک تاثر اخذ کرتا ہے۔ اس صورتِ حال کی مادی جزئیات اور تفاصیل ضروری نہیں کہ اس کے ذہن میں محفوظ رہیں۔ اور وہ انہیں نظم میں پوری طرح بیان کرے۔ لیکن افسانہ نگار ان مجرد تاثر اور خیال کے لئے موزوں سانچے ڈھالتا ہے، کردار بناتا ہے۔ ان کرداروں کی خصوصیات کو واضح کرنے کے لئے اور کہانی میں اس تاثر کو پوری طرح اُجاگر کرنے کے لئے مناسب واقعات ڈھونڈتا ہے۔ نظم اس طرح پیش منظر سے غرض رکھتی ہے۔ مگر افسانہ بغیر پیش منظر کے مکمل نہیں ہو سکتا۔

اس طرح ہمارے افسانہ نگاروں کا فرض شاعروں سے دشوار ہے۔ وہ صرف مجرد خیالوں کی عکاسی اور تبلیغ کا کام نہیں کر سکتے۔ انہیں ان خیالوں کو مختلف کرداروں اور واقعات کی مدد سے زندہ اور شاداب کرنا ہے اور قابلِ یقین بنانا ہے۔ اس قدر قابلِ یقین کہ جس طرح لوگ جارج ایلیٹ کی رمولا کو تلاش کرنے کے لئے روم کی گلیاں چھانا کرتے تھے۔ اسی طرح ہمارے قارئین بھی ہندوستان کے دیہاتی اور شہری زندگی کے کرداروں پر ایمان لا سکیں اور انہیں تلاش کر سکیں۔

ہمارے افسانے نے یہ کام بہت اچھوتے طریقے پر کیا ہے۔ میرا ذہن اس دور کی طرف جاتا ہے جب اردو افسانہ رومانوی ماورائیت کے میدان سے نکل کر ترقی پسند حقیقت نگاری کی طرف قدم بڑھا رہا تھا۔ سجاد حیدر یلدرم، حجاب امتیاز علی، نیاز فتحپوری اور مجنوں گورکھپوری کے افسانوں کے بطن سے ایک نیا شعور آہستہ آہستہ اُبھرنے لگا تھا۔ گو اس سے قبل ہی متوسط طبقے کے سر پر میرِ افسانہ کا تاج رکھا جا چکا تھا اور ہماری کہانیوں میں شہزادے اور مصلوبین کی بجائے خیال پرست رُومان جگہ پانے لگے تھے۔ پھر بھی ہماری زندگی کے ایسے گوشے جن میں حقیقت کی سنگینی، لطافت اور لوچ ہو کافی دیر ہی میں نمایاں ہوئے اور اس کے بعد پریم چند اور ان کے دور نے بیک وقت اصلاح پسندی اور ادب میں سماجی شعور کی آواز بھی بلند کی اور افسانہ کے موضوع کو دیہاتوں میں اور شہری عوام اور نچلے طبقے کے ذہن تک پہنچا دیا۔

لیکن یہ سوال بار بار سامنے آتا ہے کہ آیا ہمارے افسانہ نگار اس کام کو پوری طرح آگے بڑھا سکے ہیں۔ کیا آج کے افسانہ نے ہندوستانی زندگی کے اس روپ رنگ کو نکھارا اور سنوارا ہے۔ مجھے اس میں شک نہیں کہ یہ کام چھوٹے پیمانے پر ہوتا رہا۔ اِکا دُکا افسانے اپنی زمین سے قریب سماجی زندگی کے آہنگ کو تلاش کرتے رہے، جب تک "رحمٰن کے جوتے" "گرہن"، "واپسی"، "آخری کوشش"، "ہیروشیما سے پہلے ہیروشیما کے بعد" اور "زندگی کے موڑ پر" کا نام ہمارے افسانوی ادب میں زندہ ہے اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

آزادی کے بعد اُردو افسانے میں عمرانی شعور پیدا ہوا ہے۔ اس سے قبل کے افسانوں میں ہمیں زندگی کا احساس تو ملتا ہے۔ ادراک نہیں ملتا۔ ہمارے افسانہ نگار سماجی ترتیب اور ماحول کی تلخی اور چُبھن کو محسوس تو کر رہے تھے لیکن سنجیدگی سے اس پر غور کرنے کی بجائے ایک دماغی بے توجہی برتی جاتی رہی۔ یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ آزادی سے قبل کا ہیرو عام طور پر ایک افسردہ مزاج خواب پرست نوجوان ہوتا تھا جس کے آدرش حسین تابناک اور زندگی بخش ہیں لیکن وہ پرامیتھیوز کی طرح حقیقت کے سنگین کوہساروں سے بندھا ہُوا ہے۔

یہ نوجوان کردار کیوں پیدا ہوا تھا؟ آیا ہم اسے ترقی پسند کہہ سکتے ہیں یا صرف رجعت پسند؟ یہ اور اس قسم کے دوسرے سوالات کی تفصیل کا یہ موقع نہیں لیکن یہ تذکرہ بے محل نہ ہوگا کہ ہمارا نوجوان ایک نیا وجود لے کر آیا تھا۔ جس کے خواب اور آدرش مغرب سے آئے تھے اور اس کا ماحول اور اس کا فطری اضمحلال مشرق سے۔ پھر وہ متوسط طبقے سے متعلق ہونے کی حیثیت سے دو کشتیوں میں سوار تھا، ایک سُنہرے میناروں سے محبت کا شکار وہ تھا اور دوسرا عوام کے درد مشترک کے احساس کا۔ اس نوجوان کو اپنی کمزوریوں کا بھی احساس تھا۔ اُن زنجیروں کی صلابت کا بھی احساس تھا جو مغربی استبداد نے اور ہماری دقیانوسی قدروں نے ہمیں پہنا رکھی ہیں اور جن کو ہماری پچھلی تمام کوششیں توڑنے میں ناکام ہو چکی تھیں۔ اس گرانباریٔ احساس کے بوجھ سے بالکل کچل جانے کے لئے وہ تیار نہ تھا۔

اس کے ہاتھ میں بغاوت اور تخریب کا عَلَم تھا۔ اس کا احتجاج ایک رومانوی باغی کا احتجاج تھا جو اپنی انفرادیت کے شعلے لے کر روایت کے جہاں کو آتش بہ پیرہن کر دیتا ہے خواہ اُسے خود اپنی آگ ہی کا خس و خاشاک ہونا پڑے۔ چنانچہ ہمارے اس دور کے تمام کردار ایسے ذہین اور طباع حساس نوجوان ہیں جو بیزاری، تبدیلی کی خواہش اور اضطراب میں خود ہی جل رہے ہیں۔ وہ

ہر ایک چیز سے بغاوت کرتے ہیں۔ جنس، مذہب، پرانے ادبی اصول و ضوابط، اُن کی لڑائی ہر ضابطے کے خلاف ہے۔

لیکن بوہیمین آرٹسٹ کا کارنامہ منفی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کا نغمہ سیمرغ کے گیت کی طرح اپنے خاکستر سے دوسری زندگی کی نمود کا جوہر نہیں رکھتا، وہ جل سکتا ہے تعصبات کو جلا سکتا ہے۔ اسی لئے چونکا دینے والے موضوعات اُنہیں محبوب ہیں۔ جنسی حقائق اور افسانوں کی پردہ دری اُن کا محبوب مشغلہ ہے اور دبے کچلے ہوئے اور مردود کردار —— طوائفیں بدمعاش اور پیشہ ور مجرم، ان کے ہیرو ہیں۔

سیاسی پس منظر کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ یہ کردار بھی بدلا۔ آزادی کی سیاسی نوعیت جو کچھ بھی ہو، یہ ضرور ہُوا کہ اس کے ساتھ ہی ہمارے افسانہ نگاروں کو فکر کا کوئی نیا سانچہ اختیار کرنے کی شدید ضرورت محسوس ہوئی۔۔ ضرورت شعوری طور سے زیادہ غیر شعوری تھی۔ حالات تبدیل ہوئے تھے اور یہ تبدیلی بڑی بلند آہنگ اور طوفان خیز تھی، انگریزوں کی بلاواسطہ حکومت کے خاتمے کے ساتھ ہی ہندوستان کی سماجی اور سیاسی زندگی سے مجبوری اور احساس کی ذلت کا سب سے نمایاں نشان مٹ گیا۔ اب غلامی کے بوجھ سے پیدا ہونے والی بیزاری، جھنجھلاہٹ اور احساسِ کمتری کے لئے مواقع پیش نہ آتے تھے

لیکن اس سے قبل کہ ہمارے دانشور یہ تبدیلی محسوس کر سکیں۔ فسادات نے ہندوستان اور پاکستان کی سرزمین کو ہزاروں خوابوں کا مدفن بنا دیا۔ مذہبی تعصب اور ہند کے برعظیم کی قیاتوں کی رجعت قہقری نے ایک بار پھر اپنا سر نکالا۔ وہ مشترک وطنیت کا عزیز تصور جو آہستہ آہستہ تعمیر ہو رہا تھا۔ اور کبیر سے لے کر پریم چند تک ایک نمایاں شکل اختیار کرتا چلا آ رہا تھا، فسادات کی آگ میں جل رہا تھا، ہزاروں آدمی سرحد پار کر رہے تھے۔ مذہب کی آگ وطن کے سارے تصورات کو جلائے ڈال رہی تھی۔

یہ محض ایک سیاسی حادثہ نہیں تھا۔ ایک عمرانی انقلاب کا پیش خیمہ تھا۔ ہمارے فنکار اس کے تماشائی نہیں تھے، اس طوفان سے ہو کر گزرے تھے، لاکھوں انسان زمین، خاندان اور صدیوں کی روایات کا دامن چھوڑ کر نقل مکان کر رہے تھے، فاقے، وبا اور نقل و حمل کی دشواریوں نے انسانی قدروں کی بنیادیں ہلا ڈالی تھیں۔ ایک بار انسان حیوان کی طرح خون

چاٹ رہا تھا اور مخمور اور دیوانی آنکھوں سے عورتوں اور بچوں پر نئی افتاد توڑنے کی تدبیریں سوچ رہا تھا۔

یہ ایک عظیم مرثیے اور ایک عظیم تر رزمیہ (EPIC) کا موضوع ہو سکتا تھا۔ مرثیہ اُس مشترک تہذیب کا جو صدیوں سے تخلیق ہوتی آرہی تھی اور اس منزل پر پہنچ کر ایک طویل اور سخت مرحلہ کا شکار ہو گئی تھی اور رزمیہ (EPIC) اس عظیم انسان کا جو حیوانات کے اس طوفانِ خاک و خون سے نہ جانے کتنے سمندر پار کرکے نکل آیا ہے۔ ابھی تک ہمارے افسانوی ادب نے اس عظیم المیے کو پوری طرح سمویا نہیں ہے۔ لیکن یہ عمرانی انقلاب اور سیاسی تبدیلیاں ہنوز ہمارے فن کار کے ذہن کو اپنی طرف متوجہ کر رہی ہیں۔

اس کے بعد کی کہانی بہت عام ہے، آزادی کے بعد کی مایوسی اور محرومی۔ مہاتما گاندھی کا قتل، بین الاقوامی میدان میں جنگ کے بڑھتے ہوئے امکانات اور ایک بار پھر بھوک، افلاس بے روزگاری اور احیائی رجحانات کا عروج کم و بیش برصغیر کے سیاسی اور عمرانی واقعات کا ایک ہلکا سا خاکہ پیش کر سکتے ہیں۔

اب اس دور کے افسانے پر نظر کیجئے۔ یہ قطعاً ضروری نہیں ہے کہ افسانہ نگار ہنگامی واقعات سے فوراً متاثر ہو اور اپنے ارد گرد کے حالات کو فوراً ہی گرفت میں لے۔ لیکن یہ توقع غلط نہیں ہے کہ جب وہ ہماری سماجی زندگی کا کوئی پرتو اپنی کہانی میں اسیر کرتا ہے تو اس کے کردار اطمینان بخش ہونے چاہئیں تاکہ اس کی زندگی ہمارے قصبوں کی نیم پختہ سڑکوں کی اڑتی ہوئی دھول دیہاتی بازاروں کی تپتی دھوپ ہمارے لوگوں کے لباس اور نقش و نگار کو سمو سکے۔

اس بات کی طرف اس لئے اور بھی بار بار دھیان جاتا ہے کہ اب سے کچھ برس پہلے اس قسم کی کوششیں پنجاب اور یو۔پی کے لکھنے والوں نے خاص طور پر شروع کی تھیں۔ کرشن چندر کی ابتدائی کہانیوں میں پنجاب کا دیہات غیر مبہم الفاظ اور استعاروں میں بولتا ہے۔ بلونت سنگھ نے ایک سے زیادہ افسانوں میں اس سرزمین کی مست خوشبو اور لوگوں کی پُرخلوص زندگی کی عکاسی کی۔ حیات اللہ انصاری کی "آخری کوشش" "گھسیٹے اور اس کے بھائی کی کہانی" شہر کے نچلے طبقے کی ساری گندگی، حسرت پرستی اور المیے کی نمائندہ ہو جاتی ہے۔ اسی طرح "دو سیر آٹا" اور "ادیا تنتا" مسلمانوں کے متوسط طبقے کی گھریلو زندگی کو پوری طرح اسیر کر لیتی ہے۔ میں یہاں علی عباس حسینی اور دیویندر ستیارتھی کا تذکرہ نہیں کروں گا جن کے ہاں پس منظر پیش منظر پر بھی حاوی ہو گیا ہے۔

اس دور میں یہ زندگی بہت کم انسانوں میں نمایاں ہو سکی ہے۔ ان میں بیدی کا لاجونتی یقیناً سرفہرست ہے۔ اس کے بعد عصمت کا "چوتھی کا جوڑا" شوکت صدیقی کا "نوچندی جمعرات" انتظار حسین کا "آخری موم بتی" اور احمد ندیم کا "الحمدللہ" ہے۔ منٹو کی "موذیل" کی عظمت کی راہ دوسری ہے اور اے حمید کا قلم حقیقت کے طلسم ضرور بنتا ہے لیکن وہ ہماری زمین سے ایک مقدس فاصلہ برقرار رکھنے کے قائل ہیں۔

بیدی کا افسانہ "لاجونتی" میرے نزدیک اس دور کے اہم ترین افسانوں میں شمار ہوگا۔ یہ کہانی محض سنہ ۱۹۵۰ء کی کسی مغویہ عورت کی کہانی نہیں ہے جو بازیافت ہو کر آئی ہے۔ اور اپنے اصول پرست مگر جذباتی طور پر اجنبی شوہر کے برتاؤ سے شاکی ہے، بیدی کے یہاں اس قسم کی تصویریں بھی ہیں:-

"ابھی گیت کی آواز لوگوں کے کانوں میں گونج رہی تھی، صبح بھی نہیں ہو پائی تھی۔ اور محلہ ملا شکور کے مکان ۴۱۴ کی بدھوا ابھی تک اپنے بستر میں کرب ناک سی انگڑائی لے رہی تھی کہ سندر لال کا "گرائیں"، لال چند جسے اپنا اثر رسوخ استعمال کر کے سندر لال اور خلیفہ کالکا پرشاد نے راشن ڈپو لے دیا تھا۔ دوڑا دوڑا آیا اور اپنے گاڑھے کی چادر سے ہاتھ پھیلائے ہوئے بولا: میں نے لاجو بھابی کو دیکھا ہے۔

"تم اسے جانتے بھی ہو؟" سندر لال نے پھر سے میٹھے تمباکو کو فرش پر سے اٹھاتے اور ہتھیلی پر مسلتے ہوئے پوچھا اور ایسا کرتے ہوئے اس نے رسالو کی چلم حقے پر سے اٹھائی اور بولا۔ "بھلا کیا پہچان ہے اس کی؟"

"ایک تیندولا ٹھوڑی پر ہے۔ اور دوسرا گال پر۔"

لاجونتی ایک ہنگامی واقعہ کی کہانی ہے، مغویہ اور بازیافتہ عورتوں کی۔ نہ جانے کتنی کہانیاں فسادات کا دور اپنے ساتھ لے گیا۔ لیکن بیدی کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے اس ہنگامی واقعہ کو ایک فنی لطافت بخشی اور اسے ایک ابدی حسن میں تبدیل کر دیا۔ اگر سندر لال بابو لاجونتی کو واپس نہ لیتے اور سیتا ایک دوسرا بن باس لیتی تو بھی یہ اصل واقعہ بن کر دقیانوسیت پر ضرب ہو سکتی تھی۔ یہ وہ مثال ہوتی جہاں فن حقیقت کے پیچھے چلتا ہے اس کی رہبری نہیں کرتا۔ جہاں وہ عکس محض ہے تخلیق نہیں جہاں وہ صرف سطحی حقیقتوں کو دیکھ سکتا ہے ان میں ڈوب کر کسی جہان آفریں حقیقت یا تعمیم تک اس کی رسائی نہیں ہوتی۔

یہ بھی ہو سکتا تھا کہ لاجونتی پھر سے سندر لال کی زندگی میں پہلے کی طرح واپس آجاتی۔ شاید اصلاح کی یہ آواز بہت سے دلوں کو مطمئن کر سکتی اور کچھ تنقید نگاروں کو اس پر اشتراکی حقیقت نگاری کا بھی شبہ ہوتا۔ جہاں دنیا جیسی ہے اسی طرح پیش کرنے سے مطمئن ہونے کی بجائے فن کار یہ بھی بتانا چاہتا ہے کہ اُسے کیسا ہونا چاہئے۔ سندر لال کی قربانی اور اصول پرستی ایک درس تو ہو جاتی مگر یہ درس پوسٹر کا فن ہوتا نگار خانے کا نہیں۔

بیدی نے ان دونوں راستوں سے الگ اپنا راستہ چنا جو حقیقت سے فن کی طرف جاتا ہے وہ دل اور دماغ کی اس نازک اور لطیف آویزش تک پہنچتا ہے جو ایک ہنگامی واقعہ کے پس منظر میں جھلکتی ہے۔ لاجونتی واپس آگئی مگر اس کا ماضی، اس کا اصل وجود واپس نہ آسکا۔

"وہ سُندر لال کی وہی پُرانی لاجو ہونا چاہتی تھی جو گاجر سے لڑ پڑتی اور مولی سے مان جاتی، لیکن اب لڑائی کا سوال ہی نہ تھا۔ سندر لال نے اسے یہ محسوس کرا دیا جیسے وہ ــــ لاجونتی ــــ کانچ کی کوئی چیز ہے جو چھوتے ہی ٹوٹ جائے گی۔"

اور سندر لال جس کا ذہن اصولوں کو تسلیم کر چکا تھا اپنے دل کو بالکل پہلے کی طرح معصوم بے پرواہ اور بے تکلف نہ بنا سکا۔ لاجونتی کو اس کے ذہن نے واپس بلا لیا تھا لیکن اب وہ لاجونتی کا احترام اور دلجوئی کرتا تھا۔ اس کو مارنے پیٹنے اور جھگڑنے والا پرانا سندر لال نہ تھا

بیدی کی کہانی کا تفصیلی تذکرہ اس لئے ضروری تھا کہ لاجونتی اس موڑ پر کامیاب ہوتی ہے جہاں ہمارے دور کے بلند پایہ افسانہ نگاروں کے پاؤں لڑکھڑا جاتے ہیں۔ یہاں تقابل مقصود نہیں ہے لیکن مثال کے طور پر عصمت کی "جڑیں" جو ماحول کی عکاسی اور سجاوٹ میں "لاجونتی" سے کہیں زیادہ خوبصورت ہے ایک معمولی دل خوش کن خاتمہ پر منتج ہوتی ہے۔ جانے والے واپس آجاتے ہیں اور پچھلی زندگی کی کڑیاں پھر سے جُڑ جاتی ہیں۔

عصمت نے اس دور میں ایک عظیم کہانی لکھی ہے۔ "چوتھی کا جوڑا"۔ یہ بڑے سلیقے سے لکھا ہوا ایک مرثیہ ہے۔ ایک عظیم تمدن کا مرثیہ جس میں مسلمانوں کے متوسط طبقے کا ایک نمائندہ مسئلہ بڑے خوبصورت تجزیے کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ کبریٰ کی ماں۔ اور حمیدہ معصوم کردار ہیں۔ "لال ٹول پر سفید گزی کے نشان" اور "گھی ٹپکتے پراٹھوں" کی چھوٹی چھوٹی مسرتوں سے خوش ہو سکتی ہیں۔ ان کی زندگی کی سب سے بڑی مسرت یہی ہے کہ کسی طرح کبریٰ کے "گھر دسے ہلدی نصفنے

کی بساندیں سڑتے ہوئے ہاتھوں میں مہندی رچ جائے" عصمت کی کہانی ہندستانی مسلمانوں کے ہر ایک گھرانے کی کہانی ہے جو ہماری دیواروں میں پیدا ہوتی ہے اور ہمارے گھروندوں میں پلتی ہے۔

عصمت کا افسانہ (IDEALISM) تصوریت اور رُومانیت سے بالکل پاک نہیں ہے اس میں رُومانوی ٹکڑے اچھی خاصی تعداد میں موجود ہیں کہیں کہیں کہانی بیان کرنے والی حمیدہ کافی جذباتی ہو جاتی ہے۔ مثلاً

"یہ سویٹر اُن ہاتھوں کا بنا ہوا ہے جو پنگھوڑے جُھلانے کے لئے پیدا ہوئے ہیں۔ ٹوٹے بٹن ٹانکنے اور پھٹے ہوئے دامن رفو کرنے کے لئے بنائے گئے ہیں۔ اِن کو تھام لو۔ گدھے کہیں کے۔ اور یہ دو پتوار بڑے سے بڑے طوفانوں کے تھپیڑوں سے تمہاری زندگی کی ناؤ کو بچا کر پار لگا دیں گے۔ یہ ستار کی گت نہ بجا سکیں گے۔ منی پوری اور بھارت ناٹیم کے مدرا نہ دکھا سکیں گے۔ انہیں پیانو پر رقص کرنا نہیں سکھایا گیا۔ انہیں پھولوں سے کھیلنا نہیں نصیب ہوا۔ مگر یہ ہاتھ تمہارے جسم پر چربی چڑھانے کے لئے صبح سے شام تک سلائی کرتے ہیں۔"

لیکن یہ جذباتی ٹکڑے کرشن چندر کی طرح افسانے کے باہر سے نہیں آتے۔ خود افسانے کے واقعات سے پیدا ہوتے ہیں۔ وہ افسانے پر غالب نہیں ہیں اس کا ایک خوبصورت جُزو ہیں۔ وہ اس کا اکیلا جوہر نہیں ہیں۔ اس کا زیور ہیں۔

اس منزل پر افسانے میں رومانوی عناصر کا اہم سوال اٹھتا ہے۔ کرشن چندر کے زیرِ اثر ہمارے افسانوں میں رومانویت ایک گہری تہ کی طرح چھاگئی ہے۔ اس سے قبل بھی یلدرم، حجاب امتیاز علی، نیاز فتحپوری، مجنوں گورکھپوری نے اردو افسانے کو ایک ماورائی فضا میں محدود کر دیا تھا۔ ان کے کردار جذباتی ہیں۔ وہ ذرا سے واقعے پر اُبل پڑتے ہیں، اور فلسفیانہ تقریریں کرتے ہیں۔ وہ چلنے پھرنے اور محبت کرنے سے زیادہ سوچنے کے عادی ہیں۔ رُومانویت کا اثر جدید افسانے پر اس وراثت کے ساتھ آیا ہے۔

رومانویت کی ہمارے ہاں تین نوعیتیں واضح ہیں۔ ایک کردار کی شکل میں، جب وہ سب سوچنے والے اعصابی فلسفی ہوں جو بات بات پر تقریریں کرتے ہیں اور شعر کہتے یا بولتے ہیں۔ دوسرے مناظر کی آراستگی کے ذریعہ جب منظر اور اس کی ہر چیز ہمیں ایک رومانوی دھند

میں لپٹی نظر آتی ہے۔ شفتالو کے درخت۔ بید مجنوں اور کچی کلیوں کے رنگ کے علاوہ ہم کسی اور دُنیا کی بات ہی نہیں کر سکتے اور تیسرے: بیچ بیچ میں لکھی ہوئی جذباتی تقریروں کے ذریعے جو خود مصنف واقعات کا سہارا لے کر کرتا ہے افسانے کا فن اشارے کا فن ہے۔ اس میں واقعہ سب کچھ کہتا ہے۔ اس کی زبان شوخ رنگوں کی نہیں۔ نرم و لطیف نغموں کی ہے اس لئے مصنف کی اپنی تقریروں کی بجائے کہانی کا مجموعی تاثر خود ہزار باتیں کہتا ہے اور لاکھوں اَن کہے اثرات چھوڑ جاتا ہے۔

کرشن چندر نے رُومانوں کو فن میں بنیادی جگہ دی اور ابھی تک اُن کی کہانیاں اس محور سے آگے نہیں بڑھی ہیں "ٹوٹے ہوئے تارے اب بھی جگمگاتے ہیں" اور "دو میل لمبی سڑک" ہنوز ختم نہیں ہوئی۔ کرشن کا راستہ حقیقت نگاری کا راستہ نہیں ہے بلکہ حقیقت پر دُور سے کبھی ایک فلسفیانہ اور کبھی ایک بوہیمین نظر ڈالنے کا ہے۔ وہ ہنوز اس تاریک سائے کے نغمے سے ناآشنا ہیں۔ وہ راہٹ، ہل، دیہات کی چوپال اور کسان کے بارے میں شاعری تو کرتے ہیں لیکن ان کی زندگی کو تمام جزئیات کے ساتھ پیش نہیں کرتے۔

قرۃ العین حیدر نے رومانویت کی طرف اس رجحان کو اور آگے بڑھایا اور اسے ایک نیا سانچہ بھی دیا۔ انہوں نے اس چھوٹی موٹی سی دنیا کی باتیں کیں جو ہماری زندگی میں اس طرح ہے "کہ ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے" ان کا جہان ڈرائنگ روم، پائیں باغ اور کلب کا جہان ہے۔ زندگی سے اُن کا رابطہ بڑا غیر حقیقی ہے۔ یہ کہانیاں بہت کم ہماری اپنی سرزمین سے اُبھرتی ہیں۔ وہ ہندوستان سے دُور ہیں۔ ورجینیا اور ہکسلے سے قریب ہیں۔

زیر نظر عہد میں اے حمید اس رجحان کی سب سے اہم دریافت ہیں۔ دریافت کا لفظ میں نے اس لئے استعمال کیا ہے کہ اے حمید کو جو مقبولیت اور اہمیت حاصل ہوئی ہے۔ وہ اسی عہد کی خصوصیت ہے۔ "خزاں کا گیت"، "پھول گرتے ہیں"، "جہاں برف گرتی ہے"۔ اور "پتراں ناداں دسے" میں بڑی سرمستی ہے۔ قدرت کے حسن کا احساس نہیں، اس میں محو ہو جانے والی سپردگی ہے۔ ظاہر ہے کہ قدرت سے اے حمید نے ورڈزورتھ یا جوش کی طرح ایک معلم یا رفیق سفر کا کام نہیں لیا ہے۔ وہ اس کی مدد سے اپنے افسانوں کی نازک، لطیف، قدرے ماورائی فضا قائم کرتے ہیں۔

صنوبر کے سائے اور بلبلوں کے نغمے ہمارے ادب میں اجنبی نہیں۔ لیکن اے حمید

نے اس لحاظ سے رموز ان کے استعمال میں ایک نُدرت پیدا کی ہے کہ ان کی مدد سے کچھ لکھنے کی کوشش کی ہے۔ وہ نازک اور لطیف باتیں نازک تر اور لطیف تر لہجے میں کہتے ہیں۔ مثلاً امن جیسے عام اور اس دور کے ہنگامی موضوع پر بھی اے حمید ہی ایک کامیاب افسانہ لکھ سکے جس میں موضوع کے سامنے سپر ڈالنے کا انداز نہیں بلکہ اسے ایک دوامی مسرت اور حُسن کے پیکر میں ڈھالنے کی کامیاب کوشش ہے۔ "پھول گرتے ہیں" کے آخری حصے میں یہ چند جُملے آتے ہیں:۔

"باورچی خانے کی دیوار کے قریب سے گذرتے ہوئے اس نے آلُوچے کا پیڑ دیکھا جس کی شاخوں پر سے پتے جھڑ چکے تھے اور سیاہ لمبی ٹہنیاں سوال بن کر اُوپر کو اٹھی ہوئی تھیں۔ پیڑ کے پاس جا کر اس نے کانپتے ہوئے ہاتھوں سے اُسے آہستہ سے چھُوا۔"

یہ سیاہ لمبی ٹہنیوں کے سوال میریا کی اس خواہش میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔

"میرا یہاں جی نہیں لگتا جناب میں گم جانا چاہتی ہوں — میں گم جانا چاہتی ہوں....."

تو انسان کی ایک مکمل، صحت مند اور زندگی سے محبت کرنے والی تصویر قاری کے ذہن میں جاگتی ہے۔ جنگ، بے راہ روی اور اس صحت مند آرزو کو کچلنے والے سارے شکنجوں سے ہماری نفرت زیادہ پائیدار ہو جاتی ہے۔

"خزاں کا گیت" اور "پھول گرتے ہیں" میرے نزدیک اے حمید کے نمائندہ افسانے ہیں۔ ان میں اس کا تخیل بڑا شاداب ہے۔ وہ اردو کا اکیلا افسانہ نگار ہے جو وطن سے دُور اجنبی سرزمینوں کی لطافت اور اُن کی فضاؤں کو اسیر کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ اس کی بڑی وجہ غالباً وہ رومانوی ماورائیت ہے جو اُس کے افسانوں میں بار بار ملتی ہے اور جو ہر جگہ کی فضا میں کم و بیش مشترک ہے۔

اے حمید کے افسانے رومانویت میں ڈوب کر رہ گئے ہیں۔ وہ تو قدرت ماورائی نظاروں اور تخیلی پیکروں میں شیلے کی طرح اس طرح کھو جاتا ہے کہ اُسے زمین کا خیال بہت کم رہتا ہے۔ ہم ایک ہی تخیلی ہیرو کو بار بار رُوپ بدلتا دیکھ سکتے ہیں۔ کہانیوں کا پلاٹ بھی کم و بیش اسی نرم اور ملائم موڑ پر ختم ہو جاتا ہے۔ افسانے میں شاعری بہت ہو چکی ہے۔ حمید کا شاداب تخیل اور جزئیات نگاری پر اس قدر بے پناہ قدرت کا تقاضا ہے کہ وہ ہمارے ماحول کی طرف آئیں اور کہکشاں کی جگہ ہمارے دیس، ہمارے گلی کوچوں کی باتیں کریں۔

اُردو افسانے کی اس رومانوی دُھند کی بنیادی کمزوری یہی ہے۔ اس میں کرداروں کے چہرے دُھندلے ہو کر افسانہ نگار کے تخیل ہی کے ہم رنگ ہو جاتے ہیں۔ وہ چلتے پھرتے انسان کی بجائے یا تو افسانہ نگار کے آئینہ صوت ہو جاتے ہیں یا خلاء میں بھٹکتی ہوئی روحیں۔ ابھی تک ہمارا افسانہ اس دھند کو چیرنے میں کامیاب نہیں ہوا ہے۔ ابھی تک پریم چند کی وراثت کو ہم آگے نہیں بڑھا سکے ہیں۔ ہم اس غیر معمولی، انوکھے اور نمائندہ کرداروں کی تخلیق کرنے میں پوری طرح کامیاب نہیں ہو سکے ہیں، ہنوز ہمارے اردگرد کی زندگی، ہمارے دیہات، ہماری گلیاں اور ہمارے بازار ان افسانوں میں اپنی تمام بے ساختگی اور ہلچل کے ساتھ رُونما نہیں ہوئے۔ فلابیر کے لئے مشہور ہے کہ وہ ناول میں بارش کا ایک منظر پیش کرنے کے لئے تو بارش میں کھڑا رہتا تھا۔ تب اُسے ایک خارجی حقیقت کی طرح بیان کر سکتا تھا۔

نئے افسانے کو صرف فلابیر اور زولا کی خارجیت کی ضرورت نہیں لیکن تخیل پرستی اور داخلیت کے اس خول سے نکلنا البتہ ضروری ہے۔ جب ہمارے ذہن میں صرف مجرد فکر رہ جائے اور اردگرد کی زندگی اور خارجی حقایق فراموش ہو جائیں تو افسانہ زندگی کا ایک جزو ہونے کی بجائے شاعری بن جاتا ہے۔

میں افسانے میں شاعری کرنے کے اس رجحان کو اُردو افسانہ نگاری کے لئے سب سے زیادہ خطرناک سمجھتا ہوں کیونکہ یہ فکر و خیال سے فرار حاصل کرنے کا آسان طریقہ ہے اور کرداروں کے تراشنے اور واقعات کو ایک نمائندہ اور پُراثر طریقے پر ڈھالنے کی ریاضت سے بچاتا ہے۔ افسانے اور شاعری کی آرائش میں فرق ہے۔ افسانے کی آراستگی، زندگی کی سنگینی اور صلابت کی عکاسی ہے تشبیہہ اور استعارے یا ماورائی تخیل آرائی اس آرائش کی جگہ نہیں لے سکتے۔

ماورائیت اور افسانے میں شاعری کے اس رجحان سے ہمارے افسانہ نگار کچھ آگے بڑھے ہیں۔ ان میں کچھ نئے ہیں اور کچھ پُرانے۔ ان میں سب سے اہم افسانہ نویس منٹو ہے۔ منٹو کے انداز فکر جنس کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دینے کے رجحان اور مریض کرداروں سے اس کے لگاؤ سے اختلاف کیا جا سکتا ہے لیکن اس میں شک نہیں کہ منٹو کو نثر لکھنے کا سلیقہ آتا ہے، اور اسکے افسانوں میں شاعری کی آراستگی کی بجائے نثر کی اپنی خوبصورتی، خارجیت، سادگی، واقعات کے پیچ و خم اور کردار نگاری کے تیکھے پن سے تاثر پیدا کرنے کا فن ملتا ہے۔ اس لحاظ سے منٹو سے

بہت کچھ سیکھا جا سکتا ہے۔

منٹو نے اس دور میں ایک اہم کہانی لکھی ہے۔ "موذیل" جو یقیناً منٹو کے فن میں ایک اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ ایک عرصے سے ایک منفی اور تخریبی لہجے پر آکر رُک گیا تھا اس کے ہاتھ میں ہمیشہ ہے اور اس وقت بھی جب پرانی عمارتیں زمین بوس ہو رہی ہیں وہ ضرب ہی ضرب لگا سکتا ہے۔ تعمیر سے اُسے ضد ہے۔ اس کے کردار مریض، ضدی اور تیکھے ہیں۔ جنس اور چونکا دینے والی باتوں سے اُسے محبت ہے کیونکہ بدقسمتی سے اس کے اس قسم کے افسانوں کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ اور اچھے افسانے نظر انداز ہو گئے ہیں۔

موذیل، البتہ ایک مثبت قدر کی طرف رہنمائی کرتی ہے۔ یہ ایک آوارہ یہودن کی داستان ہے جو مسلمانوں کے محلے میں گھری ہوئی ایک سکھ لڑکی کو اپنی جان دیکر بچا لیتی ہے۔ منٹو پر ایک طویل مضمون میں میں اس پر تفصیلی بحث کر چکا ہوں۔ اس کے اعادے کی ضرورت نہیں اس وقت اس بات کی طرف اشارہ کرنا ہے کہ موذیل کے کردار کے بھرپور، تیکھے اور نمائندہ ہونے کے علاوہ منٹو یہاں موذیل کی بوہیمین آزادروی ہی پر بات ختم نہیں کرتا۔ وہ اس کے دل میں انسان دوستی کے ایک مثبت اور حقیقی جذبے کی عکاسی کرتا ہے۔ موذیل تمام تر سماجی قدروں کی باغی ہے۔ اُسے مذہب و اخلاق کی قدروں سے کوئی واسطہ نہیں۔ لیکن اس میں انسانیت دوستی کی وہ شمع روشن ہے جو انسان کو انسان سے ملاتی ہے۔ اس وقت بھی جب وہ انسان کی جان بچانے کے لئے خود اپنی جان دے رہی ہے۔ سماج اور سماج کی اُن سطحی قدروں سے اس کی بیزاری اسی قدر تلخ اور ترش ہے۔

"موذیل نے اپنے بدن پر سے ترلوچن کی پگڑی ہٹالی۔" لے جاؤ اس کو — اپنے اس مذہب کو"۔ اور اس کا بازو اس کی مضبوط چھاتیوں پر بے حس ہو کر گر پڑا۔"

منٹو نے ادھر بہت سی کمزور کہانیاں لکھی ہیں۔ اُن میں بہت سے کردار اور افسانے مریض اور کہیں کہیں گندے اور معمولی ہیں۔ مثلاً "سڑک کے کنارے"۔ "سرکنڈوں کے پیچھے" وغیرہ مگر "موذیل" اور "ممی" میں اس کا فن آدرش کی طرف بڑھتا نظر آتا ہے۔ اس کے فن میں خارجی حقیقت نگاری کا عکس ملتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس کی کہانیاں اور کردار محض متوسط طبقے کے غیر مطمئن اور مریض جھے تک محدود ہیں۔ لیکن واقعات پر اس کی قدرت، کردار نگاری اور مکالموں کے چابکدستی سے استعمال کرنے اور انداز بیان میں شعریت سے الگ رہ کر نیا حسن پیدا کرنے کا فن اُسے معلوم ہے

پرانے ناموں میں صرف دو افسانہ نگار ایسے ہیں جنہوں نے ادبی جمود سے ہار نہیں مانی، کیفیت اور کمیت دونوں اعتبار سے ان کی تخلیقات نے اپنا معیار نہ صرف برقرار رکھا، بلکہ اس میں اضافہ بھی کیا۔ ان میں پہلا نام احمد ندیم قاسمی کا ہے۔

پنجاب کے دیہات کا یہ داستان گو اپنی آوازیں نیا رس اور اپنے شعور میں نئی بیداری لیکر آیا۔ اگر ندیم نے "ہیروشیما سے پہلے ہیروشیما کے بعد" نہ لکھا ہوتا تو بھی "الحمدللہ" اور "آتش گل" اور "کنواری" کا مصنف اتنا ہی عظیم افسانہ نگار ہوتا۔ مولوی ابل اور گلابو کے کردار اتنے ہی شاداب اور تابناک ہیں جتنا کہ ان کہانیوں کا تاثر۔ "الحمدللہ" مولوی ابل کی سرگزشت ہے اور ایک خارا شگاف مگر خوبصورت طنز پر ختم ہوتی ہے۔ ایک لمحہ کے لئے پڑھنے والا نیک و بد خیر و شر کی ساری قدروں کو روپے کے گرد گھومتا محسوس کرنے لگتا ہے۔ زیب اور ابل دو تہذیبوں کے مظاہر ہیں جو ایک المناک موڑ پر ایک دوسرے کے مقابل آگئے ہیں۔

"آتش گل" کی سالومی، گلابو اپنے محبوب کے زندہ ہونٹوں پر چکرا دینے والی تلخی کے ساتھ گرم گرم بوسہ پیوست کرتی ہے اور ایک نیم جاں عورت کی زبان میں کہتی ہے۔

"نہیں پیسہ دینے والے اور بہت ہیں۔ مجھے آپ سے پیار ہے۔ آپ سے مجھے پیسہ نہیں چاہیے بوسہ چاہیئے —— آپ مجھے بوسہ دیں گے؟

اسی سلسلے میں ایک بہت پرانے افسانہ نگار کا نام یاد آتا ہے جس نے رومانوی ملودرامیت کے ساتھ لکھنا شروع کیا تھا لیکن آہستہ آہستہ اپنے شعور کو مشعل راہ بنا کر سلجھی ہوئی لکھیں۔ مرزا ادیب، صحرا نورد کے ساتھ "صحرا صحرا" بھٹکے اور جنگل پر آکر رکے۔ میرزا کا قلم "دریچہ"، "دیا" اور "درد تیرگی" جیسے شہ پارے تراشنے میں کامیاب ہوا ہے۔ میرزا کی کہانیوں میں شعریت اور رومان کی بجائے روزمرہ کی زندگی کا خوبصورت اور سادہ خاکہ ملتا ہے اور اس سادگی میں وہ نمائندہ کرداروں اور واقعات سے پرکاری پیدا کرتے ہیں۔ ادھر میرزا ادیب کا فن بلاغت کے نئے مراحل طے کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ اس کے علاوہ غلام عباس نے اس دور میں کافی افسانے لکھے۔

یوں اس لحاظ سے یہ دور کافی مایوس کن ہے کہ ہمارے پرانے لکھنے والے یا تو قلم رکھ چکے ہیں یا ان کے طرز اور فکر دونوں میں اضمحلال آگیا ہے۔ اور اسی کے ساتھ ساتھ کوئی نیا لکھنے والا چونکا دینے والی رفتار سے نہیں اٹھ رہا ہے۔ پستیوں کی طرف یہ سفر بڑا تیز رفتار اور عبرتناک ہے۔

اس سلسلے میں سب سے اہم نام کرشن چندر کا ہے۔ جن کے فن میں ایک نمایاں زوال کے آثار

پیدا ہوئے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ کرشن نے رومانویت سے اپنی ادبی زندگی کا آغاز کیا۔ زمانے کے ساتھ ساتھ ان کا سماجی شعور اور حقیقت کا ادراک زیادہ واضح اور ہمہ گیر ہوتا گیا۔ لیکن ایک رومانوی کی حیثیت سے اس ہمہ گیر شعور کو اپنی شخصیت اور اس کے نغماز میں سمونے کا عمل اُنکے ہاں پوری طرح کامیاب نہیں ہوا۔ وہ جذباتی زیادہ ہیں اور اسی جذباتی لب و لہجے سے اپنے احساس کو محشر بدوش رنگین نغموں اور نظموں میں ظاہر کرتے ہیں۔ ان کے پاس وہ صبر اور ریاضت نظر نہیں ہے جو ہر اُس فنکار کے لئے ضروری ہے جو تجربے کو محض احساس کی منزل تک پہنچانے کی بجائے ادراک کی منزل تک لے جانا چاہتا ہے۔

تاثر، احساس، جذبہ اور شعور انسانی ادراک کی مختلف منزلیں ہیں۔ فنکار کا صرف تاثر اور احساس سے تڑپ اٹھنا ہی کافی نہیں ہے۔ اس تاثر اور احساس کو اپنی شخصیت کا جزو بنانا اور پھر اس تاثر کے عطر کو مناسب شکلوں میں اور واقعات میں ڈھال کر پیش کرنا ضروری ہے۔ یہی فن کی ریاضت ہے۔ اور یہیں سے فن عکاسی کی بجائے تخلیق کا درجہ حاصل کرتا ہے۔

کرشن کی کہانیاں کچھ دن پہلے سے اسی گرداب میں مبتلا ہیں۔ وہ تاثر کی داستانیں ہیں۔ لیکن تاثر سطحی اور خارجی ہے۔ وہ احساس اور جذبے کی منزلوں سے گذر کر شعور کا جزو بنے بغیر سامنے آتا ہے۔ اور اسی لئے اس کی شکل صحافی ہے۔ اس کے اردگرد کے خد و خال مدھم ہیں۔

مثلاً اسپین اور کوریا کی جنگ آزادی ہمارے افسانہ نگاروں کے ذہن کے لئے محض ایک بالواسطہ تاثر ہے۔ جیتی جاگتی حقیقت کی طرح روشن اور تابناک نہیں۔ وہ وہاں کے لوگوں کے چہرے، اُن کے گھر، ان کی ذہنی ساخت اور قومی کردار سے پوری طرح واقف نہیں۔ وہاں کے موسموں سے، وہاں کی اُداسیوں اور مسرتوں سے ان کی واقفیت محض جغرافیے کی کتابوں یا اخبارات کے ذریعے ہوگی لیکن کتابیں اور اخبار ہمیں کوریا کی فضا میں سانس لینے کے قابل نہیں بناتے جب تک ہم اُن کے گیت نہ سُن سکیں اور اُن کے چہروں کے نقوش کو ایک کتاب کی طرح نہ پڑھ سکیں۔ ہماری کہانیاں جاندار نہیں ہو سکتیں۔ اسی لئے کبھی کسی قوم کا ادب باہر کے ملکوں سے لکھ کر نہیں آیا بلکہ اسی سرزمین سے پیدا ہوا ہے۔

فن کی اشاریت اور اس کی وحدت کو کرشن چندر نے نظر انداز کیا۔ اس کا انجام یہ ہوا کہ ان کی کہانیاں بے رس ہو گئیں۔ ان کے کرداروں کے پاس چہرے نہیں ہیں صرف دماغ ہیں۔ وہ قدیم افسانے کے ہیرو کی طرح تقریر کرتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ وہ کس طبقے کے فرد ہیں۔

اور کہاں سے آئے ہیں۔ کرشن چندر نے ایک جگہ لکھا ہے :۔

"ایک نقاد نے میرے افسانے پڑھ کر مجھ سے کہا تھا کہ مجھے ان میں کسی انسان کا چہرہ نظر نہیں آتا۔ یہی مجھ میں مصیبت ہے کہ میں اپنے کرداروں کے چہرے بیان نہیں کرتا۔ ان کے کندھوں کے ٹانکے دیکھتا ہوں۔" (ایرانی پلاؤ)

یہ خالص رومانوی انداز میں دلیل کو ایک خوبصورت جملے سے ٹالنے کی کوشش ہے حقیقت یہ ہے کہ ادھر کرشن چندر کے افسانوں میں سچے کرداروں کا سرے سے وجود ہی نہیں ہے۔ وہ اس کی بات کہنے اور اس کے اپنے تاثر کو من وعن بیان کرنے والی کٹھ پتلیاں ہیں جن کی اپنی کوئی شخصیت نہیں۔ کردار کو مصنف کا مقصد پورا کرنا ہے لیکن بھونڈے طریقے پر نہیں اسے جیتا جاگتا انسان ہونا چاہئے۔ اس کے بغیر ہمارے افسانے جذباتی تقریریں بن جائیں گے۔

کرشن نے سبھی افسانے کوریا اور اسپین کے پس منظر میں نہیں لکھے۔ "سو روپے"، "ایرانی پلاؤ" اور "موم کی چٹان" ان کے تین افسانے ہیں اور یہ کوششیں کرشن کی ادبی عظمت کے شایانِ شان نہیں ہے۔ "سو روپے" ، یہ غریب نوجوان کی کہانی ہے اور ہندوستان کے نچلے طبقے کی کشمکش کو بیان کرتی ہے۔ "ایرانی پلاؤ" ان بوٹ پالش کرنے والے لڑکوں کی داستان ہے جو بمبئی کے فٹ پاتھ پر زندگی گذارتے ہیں۔ اور "جھوٹے کھانے کے ملغوبہ کو ایرانی پلاؤ سمجھ کر کھاتے ہیں۔ "موم کی چٹان" میں گومتی ایک سیاسی قیدی عبدل کو جسے اس نے "یوں مٹھی میں بند کر کے چھوڑ دیا تھا" باندی سے رہائی دلاتی ہے۔

یہ سب کہانیاں نئی ہیں لیکن تازہ نہیں۔ ان میں وہ شادابی، تازگی اور حسن نہیں ہے جو سماجی زندگی اور شعور کے عکس سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ کردار اور واقعات اپنی صحت پر ہمارا یقین نہیں حاصل کر پاتے۔ "سو روپے" میں کہانی معمولی ہے۔ "ایرانی پلاؤ" کا بھی یہی حال ہے اور "موم کی چٹان" گویا ہماری زندگی سے ایک طویل فاصلہ برقرار رکھتی ہے۔ کہاں ہے وہ گومتی جو اس طرح سے عبدل کے لئے باندی کے دروازے کھول سکے؟

کرشن چندر نے ہمیں بہت کچھ دیا ہے اور ہمارے افسانے میں جوش، ولولہ اور کردار نگاری کی سفید و سیاہ لکیریں بہت کچھ ان کی مرہونِ منت ہیں۔ لیکن ان دنوں ان کے فن کا یہ انحطاط قابلِ غور ہے۔

کرشن چندر نے جس جگہ اپنے افسانے ختم کئے ہیں، احمد عباس نے اسی مقام سے شروع کئے

یہ اور بات ہے کہ وہ اس مقام سے بہت زیادہ آگے نہ جا سکے۔ احمد عباس صحافی ہیں اور اُنکے موضوع زیادہ تر ہنگامی اور وقتی حادثے ہوتے ہیں۔ اخبارات کی خبروں کے گرد وہ اپنی کہانیاں اور کردار بُنتے ہیں۔ وہ لوگوں کو اس طرح دیکھتے ہیں جیسے وہ معلوم ہوتے ہیں۔ اس طرح نہیں دیکھتے جیسے وہ دراصل ہیں۔ اس کے پاس فن کار کی تجزیاتی نظر نہیں ہے جو دلوں کے راز جانتی ہے اور حقائق سے تعمیم تک پہنچتی ہے۔ کہیں کہیں وہ فن کی بلندی کو چھو لیتے ہیں۔ "اجنتا" اس کی اہم ترین مثال تھی اور "شکر اللہ کا" میں یہ لمس آخری بار دکھائی دیا۔

قدیم افسانہ نگاروں کے قلم سست ہو چکے ہے اور ان کے سامنے فکر و نظر کے نئے میدان نہیں ہیں۔ ندرتِ فکر اور تازگیٔ تخیل کا وہ جوش اب ختم ہو چکا ہے۔ اگر مزید مثالوں کی ضرورت ہے تو حیات اللہ انصاری اور ممتاز مفتی کے افسانے موجود ہیں۔

حیات اللہ ایک عظیم ماضی کے مالک ہیں۔ "آخری کوشش" کے خالق نے ایک طویل عرصے کی خاموشی کے بعد قلم اٹھایا۔ "شکر گذار آنکھیں" ہندو مسلم فسادات پر لکھی گئی۔ "بارہ برس بعد" "سہارے کی تلاش" اور "ماں اور بیٹا" اس تھوڑی مدت میں شائع ہوئیں۔ لیکن یہ کہانیاں پھیکی تھیں جن میں کسی نئے فکر کے آثار دکھائی نہیں دیتے۔ ممتاز مفتی جنس اور لاشعور لے کر اُٹھے تھے "ماتھے کا تِل" اور "باجی" آج بھی اردو افسانہ میں ایک ممتاز مقام رکھتی ہے لیکن ممتاز مفتی کے حالیہ افسانوں میں کہنے کے لئے کچھ نہیں رہ گیا ہے۔ فرائڈ اور اس کے نظریہ تحت الشعور میں اب چونکا دینے والی ندرت نہیں ہے اور زیادہ گہری، زیادہ سنجیدہ اور باوقار فکر ممتاز مفتی کے افسانوں میں نظر نہیں آتی۔

پرانے افسانہ نگاروں کا تذکرہ ختم کرنے سے پہلے مجھے ایک اچھے افسانے کا ذکر کرنا ہے یہ ہے خدیجہ مستور کی کہانی "دادا" یہ اُردو افسانہ میں ایک نئے کردار کو پیش کرتا ہے، "دادا" میزان (AMAZON) ہے جسے اتفاقات کے شکنجوں نے کچل کر مریض اور مسخ وجود میں تبدیل کر دیا ہے اور وہ جرم کی رسیا، قاتل اور مجرمہ کا روپ اختیار کر لیتی ہے لیکن اس سخت اور گھناؤنے پیکر کے اندر بھی وہ عورت زندہ رہتی ہے جو محبت کی بھوکی ہے اور اس کی گود بچے کے لئے بے قرار ہے جیل کی فضا اور ایک عادی مجرمہ کی اس سے زیادہ خوبصورت تصویر ہمارے افسانوی ادب میں نہیں ملے گی۔ خاتمے میں البتہ ضرورت سے زیادہ ڈرامائیت آگئی ہے جو افسانے کی نرم روی اور چابکدستی سے کافی بے جوڑ ہے۔

پرانے افسانہ نگاری کا یہ گریز قابل غور ہے۔ یہی نہیں کہ ہمارے نامور مشاہیر کے افکار اور خیالات کا دامن خالی ہے بلکہ وہ تمام ترابھرتے ہوئے افسانہ نگار جن سے اردو افسانے نے بڑی بڑی توقعات وابستہ کی تھیں، یا تو خاموش ہو گئے ہیں یا بالکل معمولی کہانیاں لکھ رہے ہیں۔ بلونت سنگھ کے "پنجاب کے دیہات" آج خاموش اور بے آواز پڑے ہیں۔ مہندر ناتھ کے "چاندی کے تار" اور "جہاں میں رہتا ہوں" جو آج بھی متوسط طبقے کے نوجوان کے لئے مروّتِ آخر بنے ہوئے ہیں۔ اسی طرح تنہا ہیں۔ مہندر کی کہانیوں کا وہ سوگ، وہ گہرائی اور داخلیت میں ڈوبا ہوا انداز اب طنز اور میلو ڈرامائی میدان میں تجربہ کر رہا ہے۔ اسی طرح اختر اورینوی، رامانند ساگر اور مدھوسودن سے جو امیدیں وابستہ کی گئی تھیں وہ کم از کم اس عہد میں بار آور نہیں ہوئیں۔

نئے افسانہ نگاروں میں شوکت صدیقی ایک فاتح کی طرح اٹھا اور چھا گیا۔ "تانتیا"، "تم دل اگر نہ ہوتا" اور "نوچندی جمعرات"، "انٹرویو"۔۔۔ اس کی رفتار تیز تھی اور ہر قدم اس نے بلندی کے نئے مینار سر کئے۔ "تانتیا" فسادات پر لکھی جانے والی سب سے اچھی کہانیوں میں ہے۔ تانتیا فوج سے نکالا ہوا ایک سپاہی ہے جسے اپنے نشانے پر مرتے دم تک بھی ناز ہے۔ بھوک، دبی کچلی آرزومندی اور زندگی بھر کی تھکن اُسے خیر و شر کے سارے تصورات سے دور لے جاتی ہیں۔ وہ ایک انسان ہے جو انسانیت کا جیتا جاگتا مرثیہ ہے۔

"نوچندی جمعرات" کو پڑھ کر پشکن کی "حکم کی بیگم" کا مجھے بار بار خیال آتا ہے۔ دونوں میں فضا کا اسی قدر بھرپور گہرا اور ہمہ گیر بیان ملتا ہے۔ ہرمان (HERMANN) کی طرح "نوچندی جمعرات" کا ہیرو بھی ایک تبسم، ایک تکلم، ایک نگاہ بندہ نواز کی خواہش میں سرگرداں ہے۔ اور اسی طرح آخری لمحے تک شوکت نے کہانی میں دلچسپی برقرار رکھی ہے۔

شوکت کا فن اس لحاظ سے قابلِ قدر ہے کہ اس نے ہماری سماجی زندگی اور اس کے تغیرات سے اپنی کہانیوں کی فضا قائم کی ہے۔ زیادہ تر وہ مسلمانوں کے متوسط گھرانوں یا بگڑتے ہوئے رئیسوں کی پرانی محلسراؤں سے اپنی کہانیوں کا مواد حاصل کرتا ہے۔ شوکت کی نظریں اس تہذیبی انقلاب پر ہیں جو آہستہ آہستہ ہندوستان و پاکستان میں رونما ہو رہا ہے۔ وہ کردار پر اس تبدیلی کے بڑھتے ہوئے سائے دیکھتا ہے۔ "اجنبی" اور "پتھر میں آگ" میں جس مطالعہ کے نقوش ملتے ہیں۔ "نوچندی جمعرات" میں وہ بڑی شدت، نکھار اور فنی تکمیل

کے ساتھ ظہور پذیر ہوئے۔

شوکت نے اردو افسانے کی دو بڑی کمزوریوں کو دور کرنے میں مدد کی۔ اس سے یہ مراد نہیں کہ شوکت ہی نے ان کمزوریوں کو دور کیا۔ پہلی کمزوری کرداروں سے متعلق ہے۔ جیتے جاگتے زندہ جیتے جاگتے اور نمائندہ کردار شوکت کے افسانوں میں ملتے ہیں وہ حالیہ افسانوں میں اور کہیں نہیں ملتے۔ "ناٹک" بذاتہ ایک خاصے کی چیز ہے۔ اس کے علاوہ "رندھیر"، "دلادر" اور "نوچندی جمعرات" کے کردار اپنی نمائندہ انفرادیت لیکر آئے ہیں۔ دوسری بات مسلمان گھرانوں کی مٹتی ہوئی تہذیب اور عمرانی تبدیلیوں کی عکاسی کی کوشش ہے جو اس کے ہاں پوری چابکدستی کے ساتھ ملتی ہے۔ شوکت نے اب کہیں جاکر رومانویت اور بات کو سجا بنا کر کہنے کی عادت چھوڑی ہے اور اگر سادگی اور نثر میں سلاست اور شگفتگی کی اس نئی راہ پر شوکت کا یہ سفر جاری رہا۔ تو یقین سے کہا جا سکتا ہے کہ مستقبل "نوچندی جمعرات" کے مصنف اور "انٹرویو" کے ہیرو کے ساتھ ہے۔

جہاں تک فضا کا تعلق ہے۔ انتظار حسین نے ان تہذیبی تبدیلیوں کا بڑا پر شکوہ ماتم کیا۔ کہانی کی تکنیک کے لحاظ سے انتظار کی "آخری موم بتی" اور "مجمع" بڑے پایہ کی کہانیاں ہیں۔ "آخری موم بتی" اس ویران امام باڑہ کا ماتم ہے جو ہندوستان کے ایسے علاقے میں رہ گیا ہے جہاں سے مسلمان جا چکے ہیں۔ انتظار کے موضوع اور ان کی نیت سے بہت سے لوگوں کو شاید اتفاق نہ ہو اور کہانی میں اس قسم کے بہت سے پہلو نکلتے ہیں جن سے فن کار کی سماجی ذمہ داری کے متعلق سوالات اٹھتے ہیں لیکن اس کے باوجود "آخری موم بتی" بڑے بھرپور تاثر اور جمالیاتی نوک پلک کے ساتھ لکھی گئی ہے۔ انتظار نے کردار نگاری اور واقعات نگاری پر بڑی قدرت کا ثبوت دیا ہے جزئیات اور فضا کے ہمہ گیر بیان پر ان کی گرفت لاثانی ہے۔ انتظار کو عہد جدید کی اہم افسانوی دریافت کہا جا سکتا ہے۔ اگر وہ اپنی فکر کی عصبیت سے ذرا آگے بڑھ سکیں تو ان کے افسانوں میں زیادہ گہرا سماجی شعور پیدا ہو سکتا ہے۔

اشفاق احمد نے عظیم افسانے نہیں لکھے۔ کامیاب افسانے ضرور لکھے۔ ان کے افسانوں کے رشتے ہم سے زیادہ قریب نہیں ہیں۔ "حقیقت نیوش" اور "مہمان بہار" جو ان کی کامیاب ترین کہانیاں کہی جا سکتی ہیں بڑی حد تک ماورائی اور رومانوی ہیں۔ حقیقت نیوش میں ایک بوڑھا

سرد رات کو نیم تاریک کمرے میں اپنے تخیلی بچوں کو ابتدائی رومانوں کی داستان سنا رہا ہے۔
ان کہانیوں سے اشفاق کی صلاحیتوں کا پتہ چلتا ہے۔ لیکن ہنوز انہیں ایک عظیم افسانہ
لکھنا ہے۔

پرکاش پنڈت نے کچھ کہانیوں میں البتہ شگفتہ، سادہ اور بلیغ اشاروں کی زبان استعمال
کی ہے۔ اس کا فن بڑا نرم و نازک ہے چونکا دینے کی حد تک نرم و نازک، کردار نگاری اور
واقعات کی گرم رفتاری کم ہے لیکن طنز کی دبی دبی سی چوٹیں اور سادگی کی سلاست روی اس کمی
کو پورا کرتی ہے، پرکاش نے خوبصورت افسانوں میں تند اور تلخ حقیقت نگاری کو سمو لیا
ہے۔ "میرٹھ" سے لیکر "دلی ہے اک شہر" تک حقیقت کا یہ گہرا پرتو اس کے قلم پر ہر وقت
لرزتا ہے۔ پرکاش ہلکی چوٹوں اور نازک واقعات کا فنکار ہے۔ ابھی اس کے فن کو کردار نگاری
اور واقعات نگاری کے زیادہ دقت طلب مراحل سے گذرنا ہے اور اس وقت اس کا مرتبہ
ایک صاحب طرز افسانہ نگار سے کم نہیں ہوگا۔

بالکل نئے ناموں سے بھی اردو افسانہ ان دنوں محروم نہیں رہا۔ کیونکہ نئے ناموں سے
محرومی مستقبل سے محرومی کے مترادف ہوتی ہے۔ ان میں ایک افسانہ نگار نے ادبی دنیا کو
ایک خوشگوار تعجب سے چونکا دیا۔ لیکن اس خوشگوار حیرت کو رنگ دوام دینے میں قاصر رہی۔
جاویدہ جعفری کا افسانہ "جاگے پاک پروردگار" ادبی دنیا میں چھپا، مکتبہ اردو کے بہترین ادب
میں شامل ہوا اور ادبی حلقے اس افسانہ نگار کی ندرتِ فکر، زندگی اور خیال پر اس قدر قدرت
پر حیران رہ گئے۔ یہ ایک تخیلہ ہے لیکن یہ تخیل ہماری زمین سے ساری رنگینیوں کو ساتھ لیکر ابھرتا
ہے۔ اُسے اس دور میں مزاح، طنز اور شگفتہ طرز تحریر کی بہترین مثالوں میں شمار کیا جاسکتا
ہے۔ جاویدہ نے دوسرے افسانے بھی لکھے لیکن وہ اس بلندی تک دوبارہ رسائی حاصل
نہ کرسکیں۔

جیلانی بانو نے بھی افسانہ نگاری میں اپنا کچھ الگ نکالنے کی کوشش کی ان کے افسانوں
میں متانت اور ذہانت ہے لیکن ابھی تک ایسا لگتا ہے جیسے وہ تجربہ کر رہی ہیں اور اپنی شخصیت
اور اپنے فن کی دریافت میں پوری طرح کامیاب نہیں ہو سکی ہیں۔ "موم کی مریم" ان کا کامیاب
افسانہ ہے جس میں بار بار اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ جیلانی بانو کے قدم عصمت چغتائی

اور قرۃ العین حیدر کے نقوش قدم سے الگ ہٹ کر ان دونوں کے درمیان کی راہ تلاش کر رہے ہیں۔

اس کے علاوہ ذکی انور، ریاض رؤفی، عزیز اثری، مسیح الحسن رضوی کے چند افسانے کامیاب کہے جا سکتے ہیں۔ مسیح الحسن کا افسانہ "کفارہ" بعد تقسیم پیدا ہونے والی عمرانی کشمکش اور تہذیبی آویزش کا اشاریہ ہے۔ اس میں سماجی شعور اور قصباتی فضا کا بڑا جامع عکس ملتا ہے۔ مسیح کا افسانہ ایک گہرے المیہ تاثر کی تخلیق ہے جو ایک عظیم تہذیب کے خاتمے اور تجدیدی اثرات کی آویزش سے پیدا ہوا ہے۔ قصبے کی سیّدانی، مسجد کے ٹوٹے مینارے اور ملا بخش جو ٹھاکر دل کی ضمانت پر رہا ہو کر آیا ہے فسادات کے زمانے کی کامیاب سماجی سرگذشت ہی پیش نہیں کرتے بلکہ فنی طور پر ایک کامیاب افسانہ کی تشکیل بھی کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ اقبال فرحت اعجازی اور رام لال پچھلے دنوں افسانہ کی سطحیت سے نکلے ہیں اور اُن کے قدم زیادہ واضح اور پُرامکان سرزمین پر آ گئے ہیں۔

یہ دور جدید کے اردو افسانے کا ایک بے حد مختصر ذکر ہے۔ کیا یہ جائزہ کسی حیثیت سے اطمینان بخش کہا جا سکتا ہے۔ کیا ان افسانوں میں ہندوستان کی سماجی اور عمرانی زندگی سے غیر فانی رابطے قائم کئے گئے ہیں۔ کیا یہ ہماری سرزمین کے بطن سے پیدا ہوئے ہیں۔

ہمارا افسانہ رومانویت کی راہ سے آگے بڑھا ہے اسی وجہ سے ہم اپنے دل میں ڈوب کر لکھنے کے قائل ہیں۔ اور ہماری ساری متاع، تخیل اور داخلی احساس ہے جو بار بار ہمیں افسانے میں شاعری کرنے پر اکساتی ہے۔ اور جذباتی تقریریں کرنے اور چونکا دینے والے کردار ڈھالنے پر آمادہ کرتی ہے۔ لیکن مشاہدہ اور سماجی شعور کی جو دولت افسانے کی بنیادی ضرورت ہے اس کا نشان نہیں ملتا۔

ہمارے افسانے کی دنیا کم و بیش متوسط طبقے تک محدود ہو کر رہ گئی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ وہ مریض تخریبی اور منکر اعظم بوہیمین کردار ہمارے افسانے سے اُٹھ گیا لیکن اس کی جگہ پر متوسط طبقے کے نیم بیزار، نیم افسردہ اور نیم آگاہ جوان ہی نے لی ہے۔ آخر ہندوستان اور اس کی دیہی اور شہری زندگی صرف اس متوسط طبقے تک محدود نہیں کہی جا سکتی۔ یہاں دیہات کے ان گنت انسان ایک مختلف زندگی گذار رہے ہیں اور یہی ہندوستان کے سماج کی وہ خصوصیت ہے جو اُسے دوسرے ممالک سے مختلف کر دیتی ہے۔ ہم آخر یہ ہم چند

کی اس روایت کو آگے کیوں نہیں بڑھا سکتے۔ جہاں تک وہ کسانوں اور شہر کے عام آدمیوں کی زندگی کی مکمل تصویریں کھینچ سکتے ہیں۔ ہمارے افسانوں میں گلی کوچوں کی فضا کیوں نہیں ملتی اور شہر کی زندگی کے پورے خد وخال کیوں سامنے نہیں آتے؟ اس سے میری یہ مراد نہیں ہے کہ متوسط طبقے پر کہانیاں لکھنا گناہ ہے۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ ہندوستان کے باقی حصے کو بھی ہمارے افسانے میں نمائندگی ملنی ضروری ہے۔ ضرورت ہے کہ بلونت سنگھ اور حیات اللہ کی ادھوری باتوں کو پورا کیا جائے۔

اس کے علاوہ ہمارے افسانوں کی متاع فکر پر غور کیجئے تو وہ بہت محدود ہے۔ سوائے زندگی کی آرزومندی اور اس کے شکست ہو جانے کی داستان کے ان میں کوئی نظام فکر اور سوچ کے پہلو نہیں ملتے۔ یہاں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ افسانہ نگار زندگی کے مختلف اجزاء کو الگ الگ دیکھنے کا عادی ہے وہ زندگی کے بارے میں کوئی بنیادی نقطۂ نظر اختیار نہیں کر سکتا۔ اس کے سامنے کائنات اور اس کی زندگی کے مسائل پوری طرح واضح ہی نہیں ہوئے ہیں۔ اس نے سوچا ہی نہیں ہے کہ زندگی میں غم، مسرت، ظلم و عمل اور خیر و شر کے کیا معنی ہیں۔ اس کی بنیادی قدریں کیا ہیں اور جو ذرہ چمکتا نظر آتا ہے اُسی کو اٹھا کر اپنی جھولی میں ڈال لیتا ہے۔

گوئٹے نے ایک جگہ لکھا ہے :-

"جب تک فن کار ایسے کرداروں کو پیش کرتا ہے جن سے وہ حقیقی زندگی میں ملا ہے اسے فنکار نہیں کہا جا سکتا، وہ محض عکاس اور نقال ہے۔ لیکن جب وہ نمائندہ کردار ڈھالنے میں کامیاب ہو جاتا ہے تب وہ تخلیق کرتا ہے اور خالق کہے جانے کا مستحق ہے۔"

یہ تخلیق ظاہر ہے کہ فکر کے بغیر ناممکن ہے۔ جس قدر یہ فکر بسیط، گہری اور ہمہ گیر ہو گی اسی قدر کرداروں میں زیادہ جاذبیت، توانائی اور زندگی پیدا ہو گی، ظاہر ہے کہ اس کو داخلی جذبہ ہی کی نہیں، خارجی مشاہدے اور مطالعۂ کائنات کی بھی ضرورت ہے۔ جب تک یہ رابطہ مکمل نہ ہو، عظیم افسانے کی تخلیق ناممکن ہے۔

نئے افسانہ نگاروں کے سامنے ایک بہت بڑا چیلنج ہے۔ امکانات سے معمور دشواریوں سے گھرا ہوا راستہ ہے۔ انہوں نے پرانی فکری اور فنی قدروں کو ایک ایک کر کے ناکافی ہوتے

دیکھا ہے۔ اگر وہ اس نئے افسانے کی فلسفیانہ اور حقیقی نمائندگی کر سکے جو ہمارے آپ کے درمیان جنم لے رہا ہے تو اردو افسانہ ایک نئی زندگی اور نئی زمین سے رابطے جوڑ کر اُٹھے گا۔ اور ہم مشاہدہ اور ہمہ گیر فکر کے اس امتزاج سے جہانِ تازہ کی نمود دیکھیں گے۔ ورنہ یہ گڑھا اور زیادہ گہرا اور یہ خلا اور زیادہ وسیع ہوتا چلا جائے گا۔

نذیر احمد کے تمثیلی افسانے

مولوی نذیر احمد کی وہ تصانیف جن کو ناولیں کہا جاتا ہے (مراۃ العروس۔ بنات النعش توبۃ النصوح۔ ابن الوقت۔ رویائے صادقہ۔ محصنات اور ایامیٰ) دراصل تمثیلی افسانے ہیں۔ یوں تو ان کی تمام کتابوں کا مقصد بھی مسلمانوں کی معاشرت کو درست اور راہ پر لگانا ہی مگر ان میں طریقۂ درس وتدریس ایک خاص نوعیت، دلچسپی اور ادبی لطف رکھتا ہے۔ یہاں تک کہ ان میں سے کچھ اردو ادب کے شہ پارے ہیں اور ہر گھر میں مقبولیت بھی حاصل کر چکی ہیں۔ ان میں اہم معاشرتی مسائل کو دلچسپ فرضی قصوں کے ذریعہ اس طرح پیش کیا گیا ہے جیسے کسی کڑوی دوا کو حلق کے نیچے اتارنے کے لئے اس پر شکر لپیٹ دی جائے۔ مولوی صاحب مرحوم کا یہ عقیدہ تھا کہ

"جو آدمی دنیا کے حالات پر غور نہیں کرتا اس سے زیادہ کوئی بے وقوف نہیں ہے اور غور کرنے کے لئے دنیا میں ہزاروں طرح کی باتیں ہیں۔ لیکن سب سے عمدہ اور ضروری آدمی کا حال ہے۔"

اور اس عقیدہ کے ماتحت انہوں نے اپنے ماحول کا نہایت گہری نظر سے مطالعہ کیا۔ اپنی قوم کی زبوں حالی سے گہرے طور پر متاثر ہوئے اور اس قوم کی زندگی کو سچی انسانیت کے راستے پر لگانے کا جذبہ شدت سے اُن کے دل میں پیدا ہُوا۔ ساتھ ہی ساتھ قدرت نے اُن کو ایک خاص قسم کی تخئیلی قوت بھی دی تھی جس کی مدد سے انہوں نے اخلاقی مسائل کو تخئیلی مجسموں کے جامہ میں ملبوس کیا۔ اور نہایت دلچسپ اور جیتی جاگتی تمثیلیں لکھیں جو شاید تمام اسلامی ادب میں اپنی مثل ونظیر نہیں رکھتیں۔

ادب میں تمثیل نگاری بہت پُرانی چیز ہے۔ مگر اس کے طریقے مختلف ہیں۔ ان تمام طریقوں میں سب سے زیادہ اہم طریقہ یہ ہے کہ کسی اخلاقی صفت کو ایک تخئیلی مجسمہ (PERSONIFICATION) دیدیا جاتا ہے۔ اور اس کی بابت ایسا قصہ بیان کیا جاتا ہے جس میں وہ صفت کا مجسمہ دلچسپ واقعوں سے گذر کر اپنی اخلاقی اہمیت کا نتیجہ خیز نقشہ پیش کر دیتا ہے۔ اس قسم کی تمثیل کو

ALLEGORY کہتے ہیں۔ قرونِ وسطیٰ میں مغرب میں اس قسم کی تمثیلوں کو بہت فروغ حاصل ہوا وہ نظموں میں بیان ہوتی تھیں اور ان پر رُومانی داستانوں کا رنگ غالب رہتا تھا۔ یعنی اخلاقی صفات کے مجسمے دُور از قیاس تمثیلی مراحل طے کرتے ہوئے تمثیلی دیوؤں اور پریوں وغیرہ سے ملتے جلتے یا لڑتے لڑاتے ایک خاص مقصد کے بجا لانے میں کامیاب ہوتے ہوئے دکھائے جاتے تھے۔ اس کی بہترین مثالوں میں سے اسپنسر (SPENSER) کی فیئری کوئین (FAIRY QUEENE) ہے جس میں شاعر نے ارسطو کی اخلاقیات کے مطابق بارہ اخلاقی صفات کو الگ الگ مجسمے دیکر بارہ حصوں میں کچھ مدارج طے کرتے ہوئے دکھانے کا خیال تھا مگر اس نظم کے سات حصے بھی پورے نہ ہو سکے۔ اس کے پہلے حصے میں جو شاعرانہ تمثیل نگاری کی اعلیٰ ترین مثالوں میں سے ہے پرہیزگاری (HOLINESS) کے شہسوار کا قصہ بیان کیا گیا ہے۔ یہ شہسوار اپنی محبوبہ حق (TRUTHOUNA) کے ساتھ میدانِ عمل کو طے کرتا ہوا غلطی (ERROR) کے اژدہے کو مار کر ریاکاری کی جادوگرنی (PUESS) کے جال سے نکل کر پھر حق سے ہم آغوش ہو جاتا ہے۔ یہ ایک دلچسپ رومانی قصہ ہے جس میں پرستانی، عجائباتی، دُور از قیاس دُنیا کے پردوں میں اخلاقی حقیقتیں پنہاں نظر آتی ہیں۔ مگر سترھویں صدی کے وسط میں جب علوم کی روشنی نے انسانوں کی روزمرہ زندگی کو محض خیالی دُنیا سے زیادہ دلچسپ کر دیا اور ادیبوں نے حقیقت یا واقعیت نگاری کی طرف رجوع کیا۔ تو تمثیلیں بھی افسانہ ہائے دیو و پری کے بجائے روزمرہ کی زندگی کے واقعات پر مبنی ہونے لگیں اور بجائے نظم کے نثر میں تحریر کی گئیں۔ ایسی تمثیلوں کی بہترین مثالیں بُنیَن (BUNYAN) کی تصانیف ہیں۔ بُنیَن (BUNYAN) کی بہترین تمثیل پلگرمز پروگریس (PILGRIM'S PROGRESS) ہے۔ اس کے پہلے حصے میں عیسائیت کے مجسمے کرسچن (CHRISTIAN) کو اپنے گناہوں کا بار محسوس کرنے کے بعد راہِ نجات کے منازل طے کرتے ہوئے اور گوناگوں تمثیلی دشواریوں تمثیلی مقامات اور تمثیلی افراد سے مل کر آگے بڑھتے ہوئے آخر میں آسمانی شہر (CELESTIAL CITY) میں داخل ہوتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ اس تمثیل میں تمام اخلاقی مجسمے، مقامات وغیرہ حقیقی اور واقعی ہیں۔ اور ان کو ایسی تخلیقی قوت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے کہ ان میں ایک عجیب زندگی نظر آتی ہے۔ مگر یہاں بھی کہیں کہیں رُومانی تصورات سے کام لیا گیا ہے جیسے راستہ میں کرسچن کو ایک دیو ناامیدی (DESPAIR) اپنے قلعہ میں قید کر لیتا ہے۔

وغیرہ۔ اس لئے میں اس کو خالص نثری اور واقعاتی تمثیل نہیں سمجھتا۔ بنین کی وہ تمثیل جو پورے طور پر واقعیت میں ڈوبی ہوئی ہے۔ "بُرے آدمی کی زندگی اور موت" (LIFE AND DEATH OF A BAD MAN) ہے۔ اس میں مسٹر بیڈمین کی پیدائش سے لیکر موت تک کے تمام حالات بیان ہوئے ہیں۔ ان تمام باتوں کو جو بدکاری سے منسوب ہیں یکجا کر کے ایک جیتا جاگتا انسان نما مجسمہ بنایا گیا ہے۔ اور بیڈمین کے حالات بیان کرنے کے سلسلہ میں اس وقت کی انگریزی سوسائٹی کا نہایت واقعاتی نقشہ بھی پیش ہو جاتا ہے۔ مولوی نذیر احمد کی تمثیلیں بھی تمام تر اسی قسم کی ہیں۔ ان کے سوانح نگار کی رائے ہے کہ ان کی انگریزی کی قابلیت آج کل کے بی۔ اے سے کسی طرح کم نہ تھی۔ انہوں نے الف لیلہ کا انگریزی ترجمہ پڑھا تھا۔ بنین کی کتابیں نہایت سلیس اور سہل زبان میں لکھی ہوئی ہیں۔ اور ہائی اسکول کا لڑکا انہیں آسانی سے سمجھ سکتا ہے۔ ممکن ہے کہ یہ تصانیف مولانا کی نظر سے گذری ہوں۔ مگر نہ تو اُن کی تصانیف ہی سے اور نہ کسی اور ہی ذریعہ سے یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ بنین کے نام سے بھی واقف تھے۔ مگر جو شخص ان کی تمثیلوں سے ایک طرف اور بنین کی تمثیلوں سے دوسری طرف واقف ہو اس کو ان دونوں میں صاف صاف مناسبتیں نظر آتی ہیں۔

غرض مولانا کی یہ ساتوں تصانیف نثر میں طویل واقعاتی تمثیلیں ہیں۔ ان میں سب سے بڑی بات یہ ہے کہ ہر ایک میں کسی نہ کسی مسئلہ پر زور دیا گیا ہے۔ جس کا درس مصنف کا مقصدِ اولی ہے۔ اس قسم کا مقصد ہر قسم کی تصانیف کا ہو سکتا ہے۔ اس لئے اس مقصد ہی کی وجہ سے ان کو تمثیل کہنا درست نہیں ہے۔ دراصل اس مقصد کو کسی فرضی قصہ کے ذریعہ ادا کیا گیا ہے۔ جس کے واقعات مصنف کے اخلاقی مقصد کے بالکل موافق ظہور میں آتے ہیں یہی امر اُن کی تمثیلی صفت کے سلسلہ میں زیادہ اہم ہے کیونکہ تمثیل کے قصے کی ساخت کو کسی اخلاقی مقصد کو ثابت کرنا چاہئے تاکہ وہ مقصد واضح ہو سکے۔ ورنہ عام طور پر دُنیا میں جو واقعات ایک ہی شخص پر گذرتے ہیں وہ اس قدر مختلف قسم کے ہوتے ہیں اور ان میں اس قدر تنوع ہوتا ہے کہ ان سے کوئی ایک سبق اخذ کرنا مشکل ہوتا ہے۔ برخلاف اس کے تمثیل نگار کا اپنے قصے میں صرف اس قسم کے واقعات کو اکیجا کرنا پڑتا ہے جن سے اُسکا مخصوص مقصد ادا ہو سکے۔ مولانا کے قصے بالکل اسی طرح کے ہیں۔ اور اگر ان کا عام تجربے سے مقابلہ کیا جائے گا تو وہ اس سے بالکل مختلف معلوم ہوں گے۔ مگر تمثیل کے سلسلے میں

جو امر سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے وہ یہ ہے کہ تمثیل کے افراد انسان نہیں ہوتے بلکہ کسی صفت کے مجسمے ہوتے ہیں اور اُن کے نام بھی عام انسانوں کے ناموں سے مختلف اس صفت پر ہوتے ہیں جس کا وہ مجسمہ ہوتے ہیں یعنی اسم بامسمّٰی ہوتے ہیں۔

PERSONIFICATIONS OF ABSTRACTS :۔ مولانا کی تمثیل کا کوئی فرد ایسا نہیں جس کا تمثیلی (ALLEGORICAL) نام نہ ہو۔ اور جو ان تمام خصوصیتوں کا مجموعہ نہ موجو اس کے نام سے منسوب صفت کے مطابق نہ ہوں اور ان افراد کی بابت بیانات اُن کی حرکات اور ان کی بات چیت تمام تر اس مخصوص صفت کو نمایاں نہ کرتی ہوں۔ اس بناء پر مولانا کی یہ ساتوں تصنیفیں تمثیل ہی ہیں اور تمثیل کی حیثیت ہی سے اُن کو جانچنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔

ان تصنیفات کے واقعی پہلو پر نظر کرتے ہوئے اُن کو ناولیں بھی کہہ دیا گیا ہے۔ اور یہ غلطی عام ہو گئی ہے کہ مولانا اردو کے پہلے ناول نگار ہیں۔ اُن کی تصانیف اس قدر کھلی ہوئی تمثیلیں ہیں کہ اُن کو ناول کہنے والوں پر تعجب ہوتا ہے۔ یہ بنیادی طور پر تمثیلیں ہی ہیں۔ اور ناول سے اسی حد تک ملتی ہوئی بھی ہیں جس حد تک طویل نثری تمثیلوں کو ہونا چاہیئے یہ کوئی ضروری بات نہیں ہے۔ قریب قریب ہر بڑے ناول نگار نے اپنی ناولوں کو درسِ اخلاق کا ذریعہ ٹھہرایا۔ انگریزی کی سب سے پہلی ناول رچرڈسن کی "پامیلہ" بالکل اخلاقی رنگ میں ڈوبی ہوئی ہے اور یورپ کے بہترین ناول نگار ٹالسٹائی کی تمام ناولیں درسِ اخلاق ہی کی غرض سے لکھی گئی تھیں۔ لہذا یہ صفت ناول اور تمثیل کے درمیان امتیازی فرق نہیں کہلائی جا سکتی۔ دونوں اصناف کے درمیان فرق اصل میں طریقہ یا ٹکنیک کا ہے۔ ناول تمثیل کی ترقی یافتہ فارم ہے جیسے ڈرامہ "مارِیٹی پلے" (MORALITY PLAY) یعنی اخلاقی تماشے کا یہاں تک ترقی یافتہ کہ دونوں کے طریقہ میں ایک حد تک تضاد ہو گیا ہے تمثیل میں اخلاقی صفات کے مجسمے پیش کئے جاتے ہیں۔ ناول میں ایسے انسانی کردار ہمارے سامنے لائے جاتے ہیں جو ہم کو روزمرہ کی زندگی میں ملتے ہیں۔ اس طرح ناول نگار کا بہترین کردار وہ ہوگا جو کچھ انفرادی صفتیں رکھتا ہو اور ساتھ ہی ساتھ کچھ عام انسانی صفتیں بھی اس میں نمایاں ہوں۔ برخلاف اس کے تمثیل کا کردار کسی ایسی اخلاقی صفت کا ایسا مجسمہ ہوگا جیسا کسی انسان کا ہونا ممکن ہی نہیں۔ اسی طرح تمثیل اور ناول میں عینیت

اور واقعیت کا تضاد ہے۔ اس امر کو واضح کرنے کے لئے بنین کے مسٹر بیڈمین کو لے لیجئے اس کا نام ہی ایسا ہے کہ زندگی میں کسی کا نہ ہوگا یعنی ایک اخلاقی صفت سے متعلق ہے پھر اگر ان سب باتوں اور حرکتوں پر غور کیجئے جو اس سے وابستہ ہیں۔ تو معلوم ہو جائے گا کہ اس کا کردار کس قدر اسم بامسمیٰ ہے۔ غرض کہ وہ ایک رُوح پھونک دی ہے۔ برخلاف اس کے رچرڈسن کی پامیلہ کو دیکھئے۔ یہ غریب د شریف ماں باپ کی سیدھی سادھی بچی ہے۔ اس کو ایک لیڈی پالتی ہے اور تعلیم و تربیت دیتی ہے۔ اس لیڈی کے جوان و عیاش صاحبزادے پامیلہ پر نگاہ رکھتے ہیں اور ماں کے مرتے ہی اس کو اپنے دام میں گرفتار کرنا چاہتے ہیں۔ پامیلہ کو اپنی عصمت بہت پیاری ہے اور بڑی بڑی مشکلوں میں پڑکر بھی وہ اپنے تئیں بچا لاتی ہے۔ آخر میں وہ لارڈ کو راہِ راست پر لے آتی ہے۔ اور وہ اس سے شادی کر لیتی ہے۔ پامیلہ کی انفرادی صفت عصمت ہے مگر نہ وہ عصمت کا مجسمہ ہے اور نہ اس کا نام مس چیسٹٹی (عصمت بیگم) ہے۔ وہ ناول کا کردار ہے تمثیل کا مجسمہ نہیں مگر رچرڈسن کی تصنیف ناول کی ابتداء ہے اور پامیلہ کی عصمت اگر تمثیلی نہیں تو مثالی ضرور ہے۔ اس لئے فیلڈنگ نے اس پر یہ اعتراض کیا تھا کہ پامیلہ کی عصمت جذباتی ہے واقعاتی نہیں۔ کیونکہ حقیقت میں کوئی عورت کسی مرد سے محبت کرتے ہوئے محض اپنی عصمت کو قائم رکھنے کے لئے ایسی کشاکش سے باعصمت نہیں بچ سکتی جیسی کہ پامیلہ کو درپیش ہوئی۔ فیلڈنگ نے رچرڈسن کی اس جذباتیت کا مزاق اُڑانے کے لئے اپنی پہلی ناول "جوزف اینڈریوز" (JOSEPH ANDREWS) لکھی جو صحیح حقیقت نگاری کی پہلی مثال ہے۔ اور جس سے واقعیت نگاری کی بنیاد پڑتی ہے۔ اگر ہم بنین سے فیلڈنگ تک کے قصہ نگاروں کا مطالعہ کریں تو ہم کو معلوم ہو جائے گا کہ کس طرح تمثیل کا فن ترقی کرتے کرتے ناول کے فن میں تبدیل ہو گیا۔ ساتھ ہی ساتھ یہ بھی دیکھیں گے کہ تمثیل کے اثرات فیلڈنگ کے ناولوں میں بھی صاف صاف دکھائی دیتے ہیں۔ مثلاً اس کے شاہکار "ٹام جونز" میں آل ورتھی" یا اسکوائر وسٹرن پُورے پُورے تمثیلی مجسمے ہیں۔ مگر بنین اور فیلڈنگ کے فنون کو ایک ہی سمجھنا غلطی ہے۔ کیونکہ بنیادی طور پر یہ دونوں مختلف بلکہ متضاد فن ہوتے ہیں۔ اس لئے مولانا نذیر احمد کی تمثیلوں کو ناولیں کہنا بھی غلط ہے۔ کیونکہ اُن کا فن تمام تر تمثیلوں کا فن ہے۔

اپنے زمانے کے بیشتر ادیبوں کی طرح مولانا بھی مدرس اخلاق پہلے ہیں اور فنکار بعد میں۔ وہ زمانہ ہی ایسا تھا جبکہ انگریزی نشاۃ الثانیہ کی روشنی نے صاحب عقل و فہم مسلمانوں کو اپنی قوم کی زبوں حالی کی طرف متوجہ کیا اور ان لوگوں نے اس قوم کو قعر مذلت سے نکالنے کی کوشش شروع کی مسلمانوں کی بگڑی ہوئی معاشرت کو صحیح راہ پر لگانے کیلئے مولانا بھی اپنی سی کوشش میں مصروف رہے۔

اس سلسلہ میں اُن کی نگاہ سب سے پہلے امور خانہ داری پر پڑی اور انہوں نے ایک گھریلو تمثیل "مراۃ العروس" تصنیف کی۔ یہ کتاب ایک کافی طویل وعظ سے شروع ہوتی ہے جس میں لڑکیوں کو خاص طور پر ہنر مندی یا سگھڑاپن سیکھنے کی ہدایت کی گئی ہے۔ یہ وعظ یوں ختم ہوتا ہے :۔

"غرض یہ ہے کہ کل خانہ داری کی درستی عقل پر ہے اور عقل کی درستی علم پر موقوف ہے۔ تم کو ایک لطیف قصہ سناتے ہیں جس سے تم کو معلوم ہوگا۔ کہ بے ہنری سے کیا تکلیف پہنچتی ہے"

اس کے بعد اکبری بیگم عرف مزاج دار بہو کا قصہ شروع ہوتا ہے۔ یہ عورت اپنی سسرال میں ہے۔ مگر سسرال سے عاجز ہے اور اپنے میاں کو لے کر الگ ہو جانے پر تلی ہوئی ہے اس کی صحبت کمینی عورتوں کی ہے۔ اس بات پر میاں سے جھگڑا ہوتا ہے۔ وہ جھلاتی ہے اپنے تئیں کوستی پیٹتی ہے اور پاندان کو لات مار دیتی ہے۔ یہ حالت اس کے مزاج کی ہے۔ اور پھر کھانے پکانے، سینے پرونے غرضیکہ کسی گھر یلو کام کی اسے کوئی تمیز نہیں ہے۔ عید کے دن سسرال سے بگڑ کر میکے چلی جاتی ہے۔ عید کے تحائف میں میاں سے بُھٹے اور سنگھاڑے اور جھڑبیری کے بیر اور مٹر کی پھلیاں اور بہت سی نارنگیاں ایک ڈفلی، ایک خنجری کی فرمائش کرتی ہے۔ اپنی ماں کے ذریعہ اپنے میاں پر زور ڈلوا کر الگ گھر میں رہنا شروع کرتی ہے۔ یہاں اُسے تو سہیلیوں سے فرصت نہیں ہوتی اور گھر کا گھر داہا ہو جاتا ہے۔ نہ کھانے کا ٹھیک اور نہ کسی چیز کا۔ میاں کے پہلے ہوشیار کر دینے پر بھی وہ ایک دھوکے باز عورت کے حوالے اپنا سب زیور کر دیتی ہے اور پھر اُلٹی میاں پر الزام دیتی ہے۔ اور لڑتی ہے۔ یہ قصہ اس نصیحت کے ساتھ ختم ہوتا ہے:۔

"جو لڑکیاں چھٹپن میں لاڈ و پیار میں رہا کرتی ہیں اور ہنر اور سلیقہ نہیں سیکھتیں یوں اکبری کی طرح عمر بھر رنج اٹھاتی ہیں۔"

یہ مولانا کی نصیحت کا منفی پہلو ہے۔ یعنی اس میں بتایا گیا ہے کہ ایسی ایسی باتیں لڑکیوں میں نہ ہونی چاہئیں۔ اس کے بعد اس نصیحت کا مثبت پہلو آتا ہے اور یہ اس جملہ سے شروع ہوتا ہے۔

"اب سنو اصغری کا حال"

اصغری بیگم اکبری کی چھوٹی بہن مگر اس سے اس قدر مختلف تھی کہ وہ مزاج دار ہو تھی اور یہ تمیز دار بہو۔ مولانا نے اصغری کی حالت کا اکبری کی حالت سے قصہ کے شروع ہی میں مقابلہ کر دیا ہے۔ پھر قصہ شروع کیا ہے اور اس قصہ میں اُن کا مخصوص طریقہ درس جمتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اصغری کی شادی ہونے والی ہے تو اس کا باپ دُور اندیش خاں ایک طویل خط اس کو بھیجتا ہے۔ جو پند و نصائح سے بھرا ہوا ہے۔ سسرال میں آکر اصغری پہلے تمام حالات سے آگاہی حاصل کرتی ہے۔ اور اپنی نند محمودہ کو جسے اکبری مار اکرتی تھی اپنا جاسوس بنالیتی ہے۔ امور خانہ داری میں وہ طاق ہے اور کوئی اُسے دھوکہ نہیں دے سکتا۔ وہ اپنی سسرال کے تمام امور ایک نوکرانی ماما عظمت کے پورے طور پر قابو میں پاتی ہے۔ یہ نوکرانی ہر طرح خرچہ بڑھائے ہوئے ہے اور بازار والوں کا قرضہ چڑھاتی چلی جاتی ہے۔ نہایت ہوشیاری کے ساتھ اصغری اس پر قابو پاکر اُسے نکال دیتی اور سب قرضہ ادا کرا دیتی ہے۔ اور پھر ماما دیانت کو ملازم رکھ کر گھر کو نہایت سلیقہ سے چلاتی ہے۔ علاوہ بریں اصغری نے گھر میں ایک مکتب بنا رکھا ہے۔ جہاں طرح طرح کی لڑکیوں کو تعلیم دینے میں اس کا سارا وقت صرف ہوتا ہے۔ اس سلسلہ میں اس نے رئیس گھرانوں سے بھی تعلقات بڑھائے ہیں اور اپنی نند محمودہ کی شادی کے لئے کافی روپیہ فراہم کرنے میں بھی وہ اعلیٰ سلیقہ دکھاتی ہے۔ پھر وہ مسجدیں بنواتی ہے۔ بازار لگواتی ہے اور اپنے تمام عزیزوں کو ٹھیک روزگار سے لگواتی ہے۔ وہ تمیز داری کی مکمل عملی تصویر ہے اور خانہ داری کے ہر ہر امر کو سلیقہ سے برتنے کے لئے اس کی ہر ہر حرکت مشعل راہ ہو سکتی ہے۔ ان قصوں کو سامنے رکھ کر مولانا نے لڑکیوں کے لئے نہایت اعلیٰ درس بہم پہنچایا ہے اور جب تک گھریلو زندگی قائم ہے اس درس کی اہمیت باقی رہے گی اور اکبری

اصغری کا قصہ مقبول عام رہے گا۔ یوں تو اس کتاب کا سبق ہندوستان کے مسلمانوں ہی کے لئے مخصوص معلوم ہوتا ہے۔ مگر گہری نظر ڈالنے والوں کو یہاں مزاجداری اور تمیزداری کی دائمی اخلاقی قدریں ملتی ہیں۔ اور ان پر دُنیا کے ہر گوشہ میں کامیاب زندگی کا دارومدار ہے

اصغری تمیزداری کا مکمل نمونہ ہی نہیں اس صفت کی اعلیٰ مدرس بھی ہے اور "مراۃ العروس" میں مولانا وعدہ کرتے ہیں کہ اس طرز تعلیم پر الگ ایک کتاب لکھیں گے۔ یہ وعدہ "بنات النعش" سے پورا ہوتا ہے۔ اس کے بارے میں مولانا فرماتے ہیں۔

"یہ کتاب اسی "مراۃ العروس" ہی کا گویا دوسرا حصہ ہے۔ وہی بولی ہے وہی طرز۔ مراۃ العروس سے تعلیم اخلاق و خانہ داری مقصود تھی۔ بنات النعش سے وہ بھی مقصود ہے مگر ضمناً......."

یہ قصہ ایک بدمزاج اور شریر رئیس زادی حُسن آرا سے شروع ہوتا ہے جو اصغری کے زیر تعلیم آکر بالکل بدل جاتی ہے اور نہایت سگھڑ لڑکی بن جاتی ہے۔ اس کتاب میں اصغری سے زیادہ پیش پیش اس کی ساختہ پرداختہ نند محمودہ ہے۔ مگر یہاں زیادہ زور اُس طرز تعلیم پر ہے جو اصغری نے رائج کیا تھا اس لئے یہ تعلیمی مثیل ہے۔ اس میں جو طرز تعلیم دکھایا گیا ہے اسے PLAY-WAY کہتے ہیں۔ مولانا اس سے بخوبی واقف نظر آتے ہیں۔ اور یہ ان کے تخیل و ذہن کا کرشمہ ہے کہ انہوں نے اس طریقہ کو مسلمان گھروں میں عمل کے لائق بنا دیا۔ اس وقت جبکہ تعلیم نسواں کافی رائج ہوگئی ہے اس کتاب کی اہمیت زیادہ تر محسوس نہ کی جائے گی۔ مگر مولانا کے زمانے میں جبکہ لڑکیوں کو اسکول بھیجنا گناہ عظیم سمجھا جاتا تھا یہ کتاب ایک گھریلو لڑکی کو عام تعلیم و تربیت بہم پہنچانے کا مکمل نسخہ ضرور تھی۔ اس وقت بھی اسکولی تعلیم کی خامیوں کو یہ کتاب شاید پورا کر سکے۔

خانہ داری اور تعلیم نسواں کے بعد مولانا کی توجہ مذہب کی طرف گئی۔ مذہب کا خیال اور مسائل دینی کی اہمیت پر زور اُن کی پہلی دو مثیلوں میں بھی موجود ہے۔ مگر بنات النعش کا دیباچہ لکھتے وقت انہیں یہ دھیان تھا کہ معلومات علمی خاصۃً تعلیم دینداری کا ایک مضمون رہ گیا ہے۔ چنانچہ یہ مضمون "توبۃ النصوح" کا خاص موضوع ہے۔ اور اس لئے یہ کتاب ایک مذہبی مثیل ہے۔ اس کتاب کا مقصد مولانا نے یہ بتایا ہے۔

"اس کتاب میں انسان کے اس فرض کا مذکور ہے جو تربیت اولاد کے نام سے مذکور ہے۔"

یہ مقصد مذہبی نہیں اور مولانا کو بھی اس بات کا خیال ہے۔ کیونکہ وہ کہتے ہیں :۔

"ارادہ یہی تھا کہ بلا تخصیص مذہب تلقین حُسنِ معاشرت اور تعلیم نیک کرداری و اخلاق کی ضرورت لوگوں پر ثابت کی جائے لیکن نیکی کو مذہب سے جُدا کرنا ایسا ہے جیسے کوئی شخص رُوح کو جسد سے یا بُو کو گل سے، نور کو آفتاب سے، یا عرض کو جوہر سے یا ناخن کو گوشت سے علیحدہ و منفک کرنے کا قصد کرے۔"

اس کتاب پر اس لئے مذہب کا رنگ غالب ہو جانا ضروری تھا۔ مولانا کو ہندوستان میں اختلافات مذہب کا بھی خیال ہے اور اس کتاب میں مذہبی تذکرہ انہوں نے ایسے طور سے کیا ہے کہ دوسرے مذہب والے بھی اس سے مستفید ہو سکتے ہیں۔ غرض یہاں ہمارے سامنے ایک خاندان میں مذہبی اصلاح کا نقشہ پیش کیا جاتا ہے۔ اس خاندان کا سردار ہیضہ میں مُبتلا ہو کر آسمانی مملکت کا ایک خواب دیکھتا ہے۔ اس خواب کی نوعیت مولانا کے مذہبی نظریے کو واضح کرتی ہے۔ نصوح کو خدا کا گھر ایک فوجداری عدالت دِکھائی دیتا ہے۔ جہاں تمام تر زور مسئلہ جزا اور سزا پر ہے۔ خواب سے جاگنے کے بعد نصوح اپنے مذہبی عمل پر غور کرتا ہے۔ اور پھر وہ اور اس کی بیوی فہمیدہ دونوں ہر بچے کی مذہبی اصلاح میں لگ جاتے ہیں۔ اس اصلاح کے سلسلہ میں تمامتر توجہ ایک عمل یعنی نماز پر ہے۔ فہمیدہ اپنی منجھلی لڑکی سے اصلاح شروع کرتی ہے۔ اور یہ لڑکی کمسن کچی لکڑی ہے اس لئے بہت آسانی سے راہ پر آجاتی ہے۔ مولانا اس بات کو واضح کر دیتے ہیں کہ کمسنی ہی میں توجہ کرنے کی ضرورت بھی ہے تاکہ مفید ترین نتائج حاصل ہوں۔ نصوح اپنے چھوٹے بیٹے سلیم سے شروع کرتا ہے۔ اور اُسے معلوم ہوتا ہے کہ سلیم اپنے چند دوستوں کی نانی حضرت بی کے اثر سے صحیح راہ پر آ چکا ہے۔ اور مذہب کی پابندی کا جذبہ اس کے اندر گھر کر گیا ہے۔ فہمیدہ کو بڑی لڑکی نعیمہ کی اصلاح کے سلسلہ میں بڑی دقت پڑتی ہے۔ یہ لڑکی پھوہڑ نعمدان اور نماز کو اُٹھک بیٹھک کہنے والی بڑے فیل مچاتی ہے۔ مگر آخر میں اس کی خالہ زاد بہن صالحہ اُسے راہِ راست پر لگا لیتی ہے۔ نصوح اپنے منجھلے بیٹے علیم کی طرف توجہ کرتا ہے اور اُسے یہ معلوم ہوتا ہے کہ عیسائی پادریوں کے واعظوں سے اسے مذہب کی طرف کافی توجہ ہو گئی۔ علیم میں انسانی ہمدردی مصیبت میں لوگوں کی مدد کرنے کا جذبہ موجود ہے۔ اور نصوح اس جذبے کی قدر کرتے ہوئے علیم کو دینداری کا نمونہ بن جانے کی ہدایت کرتا ہے۔ نصوح کو سب سے زیادہ دقت اپنے سب سے

بڑے بیٹے کلیم کے سلسلہ میں پیش آتی ہے۔ کلیم کے اندر وہ سب باتیں موجود ہیں جنہیں ہم کلچر کے دائرے میں لاتے ہیں۔ اس کا لباس، رہن سہن کا طریقہ، ادبی ذوق، شاعری سے مناسبت، مذہبی پابندیوں سے نفرت اُسے اس کلچر کا نمونہ دکھاتی ہیں جو اس وقت کے شریف زادوں میں نمایاں تھی۔ مگر مولانا اس کلچر کے دُشمن ہیں۔ اس وجہ سے کہ اول یہ مذہب کے خلاف ہے۔ ایک قسم کی محض ظاہرداری ہے جو مرزا ظاہر دار بیگ کی طرح وقت پر کسی کام نہیں آتی۔ دوسرے یہ عقل کے خلاف ہے۔ کیونکہ کلیم کو اس قدر احمق بنادیتی ہے کہ وہ اپنی زندگی کو پورے پورے طور پر تباہ کئے بغیر نہیں رہتا۔ کلیم کے واقعات سے مولانا کے مذہبی نظریے پر بہت روشنی پڑتی ہے۔ یہاں سلیم و علیم کے معاملات کی طرح اصولِ دین پر پابند ہوکر سادہ اور مفید زندگی بسر کرنے کا ہی سوال نہیں ہے۔ بلکہ ادب یا کلچر اور مذہب کے چند خشک اصولوں کی پابندی کے درمیان کشمکش دکھائی دیتی ہے۔ اس کشمکش کے بیان اور نتیجہ سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ مولانا اس خاص قسم کی کٹھ مُلّائیت ہی کو مذہب سمجھتے ہیں جو عام بے تخیل کٹھ ملّاؤں میں پائی جاتی ہے۔ اُن کے نظریے کے مطابق سچا آدمی وہ ہے جس کی فطرت مُردہ ہو۔ جو دنیوی اور دینی مفاد پر ایک چھوٹے دکاندار کی طرح نگاہ رکھتا ہو۔ اور جس کے پاس سے اعلیٰ خیالات اور زندہ تخیلات چُھو کر بھی نہ گذرے ہوں۔ یہاں مذہب وہ تسکین بخش راہ عمل نہیں ہے جو ہمیں صوفیوں کے یہاں یا بنین کے یہاں ملتا ہے۔ مذہب کی ان اعلیٰ صُورتوں سے مولانا کو کوئی سروکار ہی نہیں معلوم ہوتا۔ اِس تصنیف میں اُن کی انفرادیت اور مذہب کی بابت ان کا انفرادی نظریہ صاف صاف نمایاں ہے۔ یہ نظریہ اُن کو ایک پست درجہ کا زاہدِ خشک بتاتا ہے۔ اس تصنیف کو سامنے رکھ کر جب ہم مولانا کی ہستی کا تصور باندھتے ہیں تو وہ ہمیں ایک کٹھ مُلّا نظر آتے ہیں۔ جو اس بات پر ایک طرف دھیان ہی نہیں دیتا کہ مذہبی رسوم کی پابندی کس آسانی سے ایک ٹٹی کی آڑ ہوکر رہ جاتی ہے جس کی اوٹ میں ہر قسم کی بدکاری جائز کرلی جاتی ہے۔ مگر ہمیں یہ نہ بھولنا چاہئے کہ مولانا نے عام ذہنیت کے لئے ایک عملی نسخہ پیش کیا ہے۔ دوا کڑوی ضرور ہے مگر کچھ خاص طبیعتوں کے لئے اس کا مفید ہونا بھی ضروری ہے۔ اور ایسی دوا کہاں ممکن ہے جو ہر مریض کے لئے اکسیر کا حکم رکھے۔

مولانا کی سب سے اہم دلچسپی مذہب ہی سے تھی۔ مگر انگریزی نشأۃ ثانیہ اپنے ساتھ

ایک اور قدر لائی تھی یعنی سیاست اُس وقت ہر فرد کے سامنے دو متضاد راہیں تھیں ایک اسلام کی راہ دوسری برٹش حکومت کی راہ۔ اور ان دونوں راہوں کے درمیان ایک راہ تلاش کر لینا اشد ضروری ہو گیا تھا۔ مولانا کو اس پر بھی غور کرنا پڑا کہ ایک مسلمان کے حکومت سے کیسے تعلقات ہونا چاہیئے۔ یعنی اس کی سیاسی حیثیت کیا ہو۔ اور اس بات پر اپنی رائے کا اظہار کرنے کے لئے انہوں نے ایک سیاسی تمثیل "ابن الوقت" لکھی۔ قبل اس کے کہ ہم اس کتاب میں مولانا کی سیاست پر نظر ڈالیں۔ یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں لفظ سیاست کے عام مفہوم کی کچھ وضاحت کریں۔ اس وقت تک افراد کے لئے اپنے ملک کی حکومت میں حصہ لینے کے خاص معنی یہ تھے کہ سرکار انگریزی کی نوکری کی جائے۔ آزادی کی تحریک کچھ بنگالیوں نے شروع کی تھی مگر اس کو مولانا نے حجت الاسلام کے مُنہ سے ایسا خبط کہلوایا ہے جس کا کوئی ٹھکانا ہی نہیں۔ سر سید احمد خاں نے مسلمانوں کی بہبودی اس امر میں دیکھی تھی کہ وہ انگریزوں کے وفادار بن جائیں اور انگریزی طرزِ زندگی، انگریزی خیالات وغیرہ اختیار کر لیں۔ مولانا کی نظر اس سیاسی تحریک پر تھی اور اُسی کے متعلق انہوں نے ابن الوقت میں اپنی رائے دی ہے۔ مولانا نے ابنُ الوقت کو ایک ایسا علیٰ فرد تصور کیا ہے جو اگر سید احمد خاں نہیں تو اُن کے نظریہ کے مطابق ضرور ہے اس کی زندگی یوں شروع ہوتی ہے کہ وہ غدر میں ایک عالی ظرف، نوبل نامی انگریز کی جان بچا کر اُسے اپنے گھر میں پناہ دیتا ہے۔ غدر کے بعد یہ انگریز ابن الوقت کو متعدد قسم کے صلے دینے کے علاوہ اس کو اپنی طرز معاشرت پر لے آنے کی کامیاب کوشش کرتا ہے۔ ابن الوقت اعلیٰ عہدے پر مقرر ہی نہیں ہو جاتا بلکہ بالکل انگریزوں میں گھل مل کر اُنہیں کی طرح رہنے سہنے لگتا ہے۔ اس کے اس طرز عمل کو مولانا نے نہایت نفرت سے بیان کیا ہے۔ اس کی دو وجہیں ہیں۔ اوّل تو انگریزوں کی طرح رہنا سہنا اُن کی نظر میں مذہب اسلام کے خلاف ہے۔ اور دوم اس لئے کہ انگریزوں کے طریقے اس قدر فضول خرچی کے طریقے ہیں کہ اُن کو نبھانے کے لئے مال اور جائیداد کا نقصان لازمی ہو جاتا ہے۔ پھر مولانا نے حجت الاسلام کا ایک مجسمہ پیش کیا ہے جو اسی حد تک اُن کا خود کا نمائندہ کہلایا جا سکتا ہے جس حد تک کہ ابن الوقت سر سید کا۔ حجت الاسلام کے ذریعہ مولانا نے یہ بھی واضح کیا ہے کہ انگریز حکام مسلمانوں کو ملازمتوں پر رکھنا تو چاہتے تھے مگر ساتھ ہی ساتھ

وضع قطع اور خیالات میں وہ مسلمانوں کو پکا مسلمان ہی دیکھ کر خوش ہوتے ہیں۔ حجۃ الاسلام ابن الوقت کو ایک خاص معاملے سے نکالتے ہیں جس میں وہ بے تکا پھنس گیا ہے۔ بات یہ تھی کہ انگریز حکام کو ابن الوقت کی طرز معاشرت ناپسند تھی اور ایک ہندو افسر کی لگائی بجھائی سے وہ لوگ اس سے اس قدر خفا ہوگئے تھے کہ وہ قریب قریب نوکری سے برخاست ہی کیا جانے والا تھا۔ حجۃ الاسلام، ابن الوقت کو اپنی راہ پر لگا کر انگریزوں سے سمجھوتہ کرا دیتا ہے۔ اس تمام قصہ سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مولانا ہر فرد کو سرسید کے خلاف اور اپنے موافق چلنے کی ہدایت کرتے ہیں۔ سرسید کی تحریک اور اُن کے مخالف علماء کی مخالفت کے درمیان مولانا اپنا ایک انفرادی راستہ پیش کرتے ہیں۔ یہ مولانا کی سیاست ہے اور اسی کا درس ان کی کتاب کا خاص مقصد ہے۔ ہر مخصوص سیاسی موضوع کی طرح اس کتاب کا مقصد بھی ایک خاص وقت کے لئے کچھ معنے رکھتا ہے۔ مگر اب زمانے کے بدل جانے سے بالکل بے کار ہوگیا ہے۔

ان چار تمثیلوں میں مولانا نے مسلمانوں کی معاشرت کا ہر مخصوص پہلو لے لیا تھا۔ مگر پھر بھی کچھ اہم مسائل ان کے سامنے آگئے۔ اور وہ ان کو تمثیل کا جامہ پہناتے گئے۔ چنانچہ "رویائے صادقہ" انہوں نے اس مقصد سے لکھی کہ مسلمانوں کے درمیان مذہبی اختلافات کو ختم کر کے ان کو تقلیدی نہیں بلکہ اجتہادی مسلمان بننے کا درس دیں۔ یہ تصنیف ایک تمثیل کی صورت میں شروع ہوتی ہے۔ اور صادقہ کے حالات سے ایک طرف اور صادق کے طویل خط سے دوسری طرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ شاید شادی کے مسئلہ پر روشنی ڈالے گی۔ مگر صادقہ اور صادق کی شادی ہوجاتی ہے اور اس کے بعد صادقہ کے خواب میں سنتے ہوئے وعظوں پر وعظ کی بھرمار کتاب کے ختم تک جاری رہتی ہے۔ اس لئے اس کتاب کا زیادہ حصہ مذہبی مسائل پر مضامین کا مجموعہ ہے اور کتاب کی ابتدائی تمثیلی صورت کسی خاص معنی کو واضح نہیں کرتی۔ یہاں تمثیل کا پردہ بھی بہت ہلکا رہ گیا ہے۔

مگر مسلمانوں کی گھریلو زندگی کے دو ایسے مسائل کی طرف ان کی نگاہ گئی جو اُن کی پیشتر والی تمثیلوں میں آ سکے تھے۔ پہلا مسئلہ تعدد ازدواج کا ہے اور اس پر مولانا نے "محصنات" میں روشنی ڈالی ہے۔ اس تصنیف کے دیباچہ میں وہ لکھتے ہیں:۔

"ان دنوں مجھے یہ خیال ہوا تھا کہ مسلمانوں کی معاشرت میں عورتوں کی جہالت

اور نکاح کے بارے میں مردوں کی آزادی کے سلسلے میں دو بہت بڑے نقص
ہیں۔ میں نے ایک نقص کے رفع کرنے میں کوشش کی ہے تو دوسرے نقص
کے رفع میں بھی کچھ مدد کرتا ہے"۔

اور چنانچہ مبتلا کے قصے میں انہوں نے دو شادیوں کے برے نتائج دکھائے ہیں۔ مبتلا خاص طور پر حسن پرستی اور اس کے متعلق شاعری، ناچ، رنگ اور بازاری عورتوں کی صحبت میں مبتلا ہے۔ اس کے چچا میر متقی کے وعظوں کا اس پر یہ اثر ہوتا ہے کہ وہ کسی عورت سے محض تعلقات رکھنے کے بجائے نکاح کر لینا زیادہ بہتر سمجھتا ہے۔ اور چنانچہ ایک حسین نہیں بلکہ وضعدار عورت ہریالی سے نکاح کر لیتا ہے۔ مبتلا کی بیوی غیرت بیگم اور ہریالی کے جھگڑوں سے تمام قصہ بھرا پڑا ہے۔ ان جھگڑوں میں سب سے اہم واقعہ غیرت بیگم کے ہریالی کو زہر دینے کا ہے اور اس معاملہ کو قانون کے ہاتھوں سے بچانے کے سلسلہ میں مبتلا کا دیوالہ نکل جاتا ہے۔ آخر وہ زندگی سے عاجز ہو کر مر جاتا ہے۔ اور ہریالی بھاگ جاتی ہے۔ دو شادیاں کرنے والوں کے حالات کا یہاں اچھا جائزہ لیا گیا ہے۔ مگر اس معاملہ پر مولانا نے شکوک کرنے کی بھی ہدایت کی ہے۔ مولانا نے اس مسئلہ کو یوں موڑا ہے کہ چونکہ ایک شوہر کا متعدد بیویوں میں عدل کرنا ممکن نہیں ہے۔ ہر شخص کو بس ایک ہی شادی کرنی چاہیے۔ مولانا کے زمانے میں دو شادیوں کے جو نتائج نمایاں ہو رہے تھے ان کے برے ہونے میں کوئی شک نہیں اور ان برائیوں ہی کی وجہ سے آج کل ہر پڑھا لکھا مسلمان مولانا کا ہم خیال ہو گیا ہے۔ مگر مولانا اس معاملہ کی فلسفیانہ تہ میں نہ پہنچ سکے۔ اصل میں شادی کا معاملہ بہت کچھ اقتصادی سوال ہے۔ اٹھارویں صدی تک چند مسلمان اس قدر خوشحال ضرور تھے کہ چار چار گھروں کو بالکل برابری کے ساتھ چلاتے تھے اور کوئی دقت پیش نہ آتی تھی مگر جب ان کی اقتصادی حالت خراب ہو گئی تو دو گھر کرنے میں ویسے جھگڑے پیش آنے لگے جیسے کہ مبتلا کی بابت بیان ہوئے ہیں اس وقت بھی جن کی آمدنی وافر ہے وہ کامیابی کے ساتھ کئی کئی گھر چلا رہے ہیں۔ غرض مولانا نے جو بات بتائی ہے اس کو گہری نظر سے دیکھنے پر ہم کوئی بھی نتیجہ نکالیں مگر انکی بات کی عملی اہمیت سے کسی طرح انکار نہیں ہو سکتا۔

شادی کے سلسلہ میں مردوں کی غلط آزادی کو روکنے کی جدوجہد کے بعد مولانا نے

عورتوں کو اس سلسلہ میں صحیح آزادی دلانے کی کوشش کی۔اسلام نے بیوہ عورتوں کی شادی پر بہت زور دیا ہے۔ مگر ہندوستان کے مسلمان ہندوؤں کے اثر سے اس بات کو عیب سمجھنے لگے تھے اور جوان بیواؤں کی زندگی ہر طرح تباہ ہی ہو جاتی تھی۔مولانا نے اس مسئلہ کو اپنی آخری تمثیل "ایامیٰ" میں لیا ہے۔ یہ تمثیل ہو گی۔ پر اظہار تاسف سے شروع ہوتی ہے اور ایک لڑکی آزادی کے حالات پر آجاتی ہے اس کے اوائل عمری والے حالات کا موضوع سے کوئی تعلق نہیں۔اس کے بیوہ ہونے کے بعد سے جو جو مصائب اس پر پڑتے ہیں اور اس کے خیالات میں جو تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں ان سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ بیوگی ایک مصیبت ہے۔آزادی پر عشاق کی پوری یورش۔کٹنی کا اسے دھوکہ دینا اور اس کے خیالات تبدیل ہو جانے پر بھی خاندان والوں کے خیال سے اس کا دوسرا نکاح نہ کرنا۔آخر میں بیماری میں مبتلا ہونا اور کوئی یار و مددگار نہ پانا۔ یہ سب درست ہے مگر بیوگی کا سب سے اہم پہلو تو مولانا نے سرے سے چھوڑ ہی دیا۔سب میں بڑی مصیبت بیوہ عورتوں پر یہ پڑتی ہے۔ کہ ان کی کوئی آمدنی ہی نہیں رہ جاتی۔اور یہاں آزادی کا مستقل وظیفہ بھوپال سے جاری ہونے کی وجہ سے اس امر کو اس مصیبت سے ہمدوش ہی نہ ہونا پڑا۔معلوم ہوتا ہے کہ مولانا نے اس امر سے زیادہ اس بات کو ٹھہرایا کہ وہ صرف اس رواج کو توڑنا چاہتے تھے جس کی بنا پر بیوہ عورتوں کی شادی نہیں کی جاتی۔یا بیوہ عورتیں خود شادی کرنے سے جھجکتی تھیں غرض اس موضوع پر جو جو خیالات ہمیں اس تمثیل سے ملتے ہیں وہ مولانا کے زمانے کو دیکھتے ہوئے اہم ہیں۔اس وقت اس سلسلہ میں گوناگوں الجھنیں ہمارے سامنے ہیں۔مگر پھر بھی مسلمانوں میں اب بھی کثرت سے ایسے خاندان ہیں جن کے لئے یہ تمثیل مشعلِ راہ ہو سکتی ہے۔

الغرض مولانا کی ان تصانیف میں جو فلسفۂ اخلاق ہم کو ملتا ہے وہ اسلامی علوم کو ایک خاص وقت اور خاص حالت میں برتنے کا درس بہم پہنچاتا ہے۔اس میں کہیں کہیں وہ زمان و مکان سے اوپر جا کر آفاقی قدروں کے دائرے میں آگئے ہیں مگر زیادہ تر انکے یہاں وہی باتیں ملتی ہیں جن سے بدلتا ہوا زمانہ ہم کو اس وقت بہت دور اور بہت آگے لے آیا ہے۔

ان تمام فن کاروں کی طرح جنہوں نے کسی فلسفہ کے درس کو اپنے فن سے زیادہ اہم ٹھہرایا

تھا۔ مولانا کا بھی یہی حشر ہوا کہ اُن کا فلسفہ تو فرسُودہ ہو گیا۔ مگر ان کی فنکارانہ حیثیت اپنی جگہ مستقل اور دائمی ہے۔ شعوری طور پر وہ مدرسِ اخلاق تھے۔ مگر حقیقت میں وہ سچے اور اعلیٰ فنکار تھے۔ انہوں نے اُردو ادب میں طویل نثری تمثیل کو ایجاد بھی کیا اور کمال پر بھی پہنچایا۔ یہ معلوم کرنا مشکل ہے کہ انہوں نے یہ فن کہاں سے سیکھا۔ یا کن کتابوں سے انہیں اس قسم کے افسانے لکھنے کا اشارہ ملا۔ مگر یہ ظاہر ہے کہ اُن کا خاص فن اخلاقی صفات کو افسانی شخصیتیں دے کر ان کی بابت واقعاتی افسانے بیان کرنے کا تھا۔ اور ان کی فطرت کو اس فن سے خاص مناسبت تھی۔ اُن کی حیثیت اولاً ایک افسانہ نویس کی ہے اور اس سلسلہ میں اُن کی پیدائشی صلاحیتوں اور ان کے سلیقہ کا اندازہ لگانا ہمارا فرض ٹھہرتا ہے اُن کی افسانہ نویسی کی بابت اُن کی تمثیلوں سے ہم حسب ذیل نتائج پر پہنچتے ہیں۔

پہلے یہ کہ اُن کے قِصے کسی اخلاقی مسئلہ کی مثال پہلے ہیں اور قصے بعد میں۔ اُن کی خُوبی یہ ہونا چاہئے کہ ایک طرف اُن کا پورا ڈھانچہ اور ہر واقعہ اُن کے بنیادی مسئلہ کو واضح کرتا ہو۔ دوسری طرف نصیحت کے عنصر کو قصہ کے عنصر میں اس طرح گھُلا ملا دیا گیا ہو۔ کہ وعظ کا گراں اور خشک پہلو سامنے آنے ہی نہ پائے۔ یہ خوبی اُن کے افسانوں میں زیادہ تر موجود ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ مراۃ العروس میں پورا قصہ بھی اور خاص واقعے جیسے کہ ماما عظمت والا معاملہ اصغری کی تمیز داری کو پوری پوری طرح واضح کرتے ہیں اور ان کے تمام قِصوں کی بابت یہی عام رائے دی جا سکتی ہے۔ مگر ساتھ ہی ساتھ کوئی قصہ ایسا نہیں ہے جس میں تمثیل سے بے تعلق واقعات نہ لے آئے گئے ہوں اور لمبے لمبے خشک وعظ نہ داخل کر دئیے گئے ہوں۔ مثلاً "محصنات" میں مُبتلا کی بیوی غیرت بیگم کے بھائیوں کی اپنی بہن کی جائیداد پر حق کے سلسلے میں گفتگو بالکل غیر متعلق ہے۔ یہی حال آزادی کے قصے میں مولویوں کی بابت بحث کا ہے۔ اور وعظوں کی ہر جگہ بھر مار ہے۔ اصغری کے باپ دُور اندیش خاں کے اصغری کو خط سے لیکر آزادی کی آخری وصیت تک سیدھے سیدھے وعظ ہم کو اس قدر مل چکتے ہیں کہ اُن کے ہر جگہ وجود کا ہمیں تلخ احساس ہو جاتا ہے۔ ایسے تمام موقعوں پر ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ اُن کی تمثیلی قوت ناکامیاب ہو رہی ہے۔ اور وہ براہِ راست وعظ پر اُتر آئے ہیں۔ اس کمزوری نے "رویائے صادقہ" کو بگاڑ کر رکھ دیا ہے اور اُن کی بہترین تمثیلیں یعنی "توبتہ النصوح" اور "ابن الوقت" بھی اس سے خالی نہیں۔

مگر ایک بات ضرور ہے کہ اس سلسلہ میں اُن کی تمثیلیں پہلے کچھ ترقی کر کے بعد میں تنزّل کے مدارج طے کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ "مراۃ العروس" میں یہ معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے ابھی یہ فن سیکھا ہی نہیں ہے۔ مگر "توبۃ النصوح" اور "ابن الوقت" میں یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ فن اُن کو آپ ہی آپ آگیا۔ کیونکہ ان دونوں تصنیفوں میں جو وعظ ہیں وہ قصے میں اچھی طرح گھل گئے ہیں اور نہایت دلچسپ ہیں۔ مگر "رویائے صادقہ" میں وہ قطعی ناکامیاب ہیں۔ سیدھے وعظوں کی گرانی ان کی تمثیلوں پر ایسی بیماری کی طرح حاوی رہتی ہے جس کی اصلاح تو ہوگئی ہو مگر اس کا بالکل چلا جانا ممکن ہی نہ ہو۔ معلوم یہ ہوتا ہے۔ کہ مولانا کے اندر تمثیل لکھنے کا جوش تو بہت تھا۔ مگر اعلیٰ تمثیلوں سے واقفیت بہت ہی کم تھی۔ اُن کے جوش نے اُن کی بہت مدد کی اور وہ اتنی مکمل اور کامیاب تمثیلیں لکھ سکے جیسی کہ "توبۃ النصوح" اور "ابن الوقت"۔ مگر جب اُن کا جوش گھٹا اور مشق ہی پر انہیں زیادہ تر بھروسہ کرنا پڑا تو وہ کھلے کھلے واعظ زیادہ ہوتے گئے اور تمثیل نگار کم۔

دوسرے یہ کہ ان کے قصوں سے جہاں اُن کے یہاں قوت قصہ گوئی کا وجود ظاہر ہوتا ہے وہاں سلیقہ قصہ گوئی کی کمی معلوم ہوتی ہے۔ یہ "مراۃ العروس" سے صاف ظاہر ہے کہ وہ ایک مرکب قصے کی تعمیر نہیں کر سکتے تھے۔ ورنہ وہ اکبری اور اصغری کے قصے ایک دوسرے سے الگ اور بالکل بے تعلق کر کے نہ بیان کرتے۔ یہ خامی "توبۃ النصوح" تک میں محسوس ہوتی ہے۔ مگر یہاں ہمیں ایک نیچرل تعمیری سلیقہ ضرور ملتا ہے۔ کیونکہ نصوح کا ارادہ اور تمام واقعات کا اس ارادے سے منسلک ہونا تنوع میں وحدت کا وجود پیدا کر دیتا ہے یوں تو نصوح کے ہر لڑکے کا قصہ الگ ہے اور الگ ہی ختم ہو جاتا ہے مگر نصوح سے ہر قصہ کا تعلق ایسی چیز ہے جو ہمیں یہ محسوس نہیں کرنے دیتی کہ یہ سب قصے اسی طرح الگ ہیں جیسے اکبری اور اصغری کے۔ ابن الوقت میں ہمیں اور بھی زیادہ سلیقہ نظر آتا ہے اور یہاں پر جو تسلسل اور واقعات کا ایک دوسرے سے تعلق ہمیں ملتا ہے۔ وہ مولانا کی کسی اور تمثیل میں نہیں ہے۔ یہاں سلیقہ کی ایک بڑی خامی ضرور محسوس ہوتی ہے وہ یہ کہ حجۃ الاسلام کو یہاں بہت دیر میں اور بہت بھونڈے طریقے پر لے آیا گیا ہے۔ متضاد حالات کو ساتھ ساتھ لے چلنے کے سلسلہ میں یہاں مولانا نے کچھ کامیاب کوشش ضرور کی ہے۔ مگر ان کی کامیابی کوئی خاص اثر نہیں رکھتی۔ بعد کے قصوں میں مبتلا کا قصہ

واقعات کی بنا پر دلچسپ ہے۔ اور مُبتلا کے دو گھروں کی کشمکش نہایت پُر اثر طریقے پر دکھائی گئی ہے۔ مگر یہاں بھی قصہ سیدھا سادھا ہی ہے۔ مرکب قصوں کے فن سے مولانا بالکل ناواقف ہی دکھائی دیتے ہیں۔ مگر پھر بھی نقادوں کی نگاہ میں ناول نگار ہی ہیں۔

تیسرے یہ کہ باوجود ان تمام خامیوں کے ان کی فطری قصہ گوئی داد کے قابل ہے ایک تو اس وجہ سے کہ وہ اُردو کے سب سے پہلے واقعاتی قصہ گو ہیں۔ مگر خاص طور پر اس وجہ سے کہ ان کے قصوں کی دلچسپی اپنی جگہ پر مسلّم ہے۔ مسائل پر بحثوں اور وعظوں سے قطع نظر کر لیجئے تو اُن کے قصوں میں ایسا دلچسپ تسلسل ملتا ہے کہ انہیں ختم کئے بغیر چھوڑا ہی نہیں جاتا۔ یہ بات توبۃ النصوح میں سب سے زیادہ نمایاں ہے اور ابن الوقت میں اس سے کچھ کم، مگر کوئی قصہ بھی اس سے بالکل خالی نہیں ہے۔ توبۃ النصوح ہی کو لے لیجئے۔ اس کا قصہ محض اتنا ہے کہ ایک شخص بیمار پڑ کر مذہب کی طرف راغب ہوتا ہے اور اپنے خاندان کے ہر فرد کی اصلاح کی کوشش کرتا ہے اور کامیاب ہوتا ہے۔ مگر دلّی میں وبا کا بیان نصوح کے گھر میں تابڑ توڑ موتیں۔ نصوح کا خود ہیضہ میں مُبتلا ہو کر دوا سے غفلت میں آجانا اور پھر عاقبت کا خواب دیکھنا، آسمانی دنیا کا بیان اور وہاں نصوح کے باپ کا دلچسپ وعظ، خواب سے جاگ کر نصوح کی اپنی بیوی فہمیدہ سے دلچسپ باتیں اور دونوں کا خاندان کی اصلاح کے لئے تیار ہو جانا فہمیدہ اور اس کی منجھلی بیٹی حمیدہ کی دلچسپ باتیں۔ نصوح اور سلیم کی گفتگو اور حضرت بی کے حالات۔ فہمیدہ اور نعیمہ کا دلچسپ جھگڑا۔ نصوح اور علیم کی باتیں۔ اور علیم کا ایک خاندان کو ذلت سے بچانا آخر میں کلیم کے حد سے زیادہ دلچسپ واقعات اس کا گھر سے بھاگنا۔ ظاہر دار بیگ کا مہمان رہنا۔ فطرت کے جال میں پھنسنا۔ کچھ عرصہ کے لئے عیش و فضول خرچی کی زندگی، قید ہونا اور باپ کی سفارش سے رہائی، ریاست میں نوکری کرنا، زخمی ہو کر بہن کے گھر آنا اور آخر میں موت یہ تمام واقعات اس طرح پر ایک دوسرے سے منسلک ہیں۔ اور بذاتِ خود اس مزے کے ہیں کہ کتاب کے سوا تین سو صفحے نہایت جلدی سے کٹ جاتے ہیں اور کتاب کو ختم کرنے سے پیشتر چھوڑنے کو جی نہیں چاہتا معلوم ہوتا ہے کہ مولانا جب اس کتاب کو تصنیف کر رہے تھے تو قصہ گوئی کے فرشتہ نے اُن کے قلم کو اپنے ہاتھ میں لے لیا تھا۔ اور اس طرح یہ کتاب ایک آسمانی اور دائمی چیز ہو کر وجود

میں آئی۔ اس کے بعد والے قصے بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہیں۔ مگر "توبۃ النصوح" کا سا اعجاز "ابن الوقت" کے بعد سے بالکل غائب ہو جاتا ہے اور ان کے قصے صرف کہیں کہیں اس پایہ کی دلچسپی پر پہنچتے ہیں جو "توبۃ النصوح" میں ہر جگہ اور "ابن الوقت" کے کافی حصے میں نظر آتی ہے۔

مولانا کی تصانیف محض قصوں ہی کی وجہ سے دلچسپ نہیں ہیں۔ قصوں سے زیادہ اُن کی دلچسپی جیتے جاگتے اخلاقی مجسموں کی وجہ سے ہے۔ ان مجسموں پر رائے قائم کرنا ہمارا سب سے اہم فرض ہے۔ کیونکہ یہی اُن کے فن تمثیل نگاری کی جان ہیں اور انہیں پر ان کی تمثیلوں کی تمثیلی قیمت کا دارومدار ہے۔ اُن کے افسانوں کے ہر فرد کا نام کسی اخلاقی صفت پر ہے اور اس کی حرکتیں اور باتیں اس صفت کے موافق ہیں۔ لہٰذا وہ تشخیص کے نمونے یا مجسمے ہی کہلائے جا سکتے ہیں کردار CHARACTER نہیں۔ ان کی ہر تصنیف میں کثرت سے ایسے نمونے نظر آتے ہیں۔ مگر ان میں سب ہی دلچسپ نہیں اور نہ سب ہی جیتے جاگتے ہیں۔ مگر ہر تصنیف میں کچھ نہ کچھ ایسے ضرور ہیں جو دائمی زندگی رکھتے ہیں اور جن کی دلچسپی کبھی کم نہیں ہو سکتی۔

"مراۃ العروس" میں اکبری مزاج داری، بے ہنری، پھوہڑپن کا نہایت دلچسپ مجسمہ ہے ایسی مکمل پھوہڑ عورت تو ناممکن ہے۔ مگر پھوہڑپن کی جو جو باتیں الگ الگ لڑکیوں میں مولانا نے چشم دید دیکھی ہوں گی۔ وہ سب یکجا کر کے انہوں نے نہایت دلچسپ اور جیتا جاگتا نمونہ بنایا ہے۔ اس کا سسرال سے آزادی چاہنا۔ میاں سے بات بات پر بگڑ کر گھر کی چیزیں پھینکنا۔ بچوں کی طرح کھلونوں اور کھانے کی چیزوں کی فرمائش کرنا۔ کم ظرف عورتوں سے کھیلنا اور ان کی باتوں پر اعتبار کرنا۔ لالچ میں آ کر اپنا تمام زیور ایک انجان عورت کو ہتھیا دینا اور پھر تمام نقصانات کا الزام میاں پر لگانا۔ یہ سب باتیں مولانا نے اس حُسن و خوبی سے یکجا کی ہیں کہ ایک نہایت دلکش علمی تصویر ہمارے سامنے آ جاتی ہے۔ اکبری کے میاں محمد عاقل کی عقلمندی بالکل بے اثر رہ جاتی ہے۔ ایسی عورت سے نباہ کرنا اور اس کو عقل کی باتیں بتانا اُن کی عقلمندی سے زیادہ اُن کی حماقت کو ظاہر کرتا ہے۔ مگر مولانا کی توجہ اُن کے مجسمے کی طرف محض ضمناً ہی ہے۔ خاص ضرورت اکبری کو نمایاں کرنے کی ہے اور اس معاملے میں وہ مکمل طور پر کامیاب ہیں۔ اصغری اکبری

کے برابر دلچسپ نہیں ہو پاتی۔ کیونکہ وہ کافی حد تک تمیز داری پر ایک خشک وعظ ہے مگر تمیز داری کے مجسمہ کی حیثیت سے وہ بھی کمال کی چیز ہے۔ وہ گھریلو معاملے کے ہر ہر پہلو میں تمیز داری برتنے کا ایک اعلیٰ نمونہ بن جاتی ہے۔ اور اس کی ذہانت ہمارے دلوں پر سکہ ضرور جما لیتی ہے۔ میاں کے مزاج کا خیال رکھنا، امور خانہ داری سے کامل واقفیت گھر کو درستی پر لگانے میں نہایت عقلمندی اور ہوشیاری سے کام لینا یہ سب باتیں نہایت مؤثر طریقہ پر ہمارے سامنے آجاتی ہیں۔ اس کے حرکات ہمارے دل کو لبھاتے نہیں۔ مگر اس کی تمیز داری ہم پر ایک سچا رعب ضرور ڈالتی ہے۔ اصغری کے قصے میں اس کی ساس سسر، میاں وغیرہ کے مجسمے معمولی ہیں۔ ہاں ماما عظمت کا مجسمہ نہایت پر لطف ہے یہ عورت گھر کی عظمت قائم رکھنے کی آڑ میں خوب خوب اپنا فائدہ کر رہی ہے اور آخر میں اصغری اس کا پول کھول کر اس کو نکال ہی دیتی ہے۔ اس کا نام تمثیلی ہے۔ مگر اس کی مخصوص صفت یعنی بددیانتی کو پورے طور پر واضح نہیں کرتا۔ اس کے زندہ اور پر اثر ہونے میں کوئی شک نہیں مگر اس کا نام کچھ اور ہی ہوتا تو اچھا تھا۔ پھر بھی اس کا مجسمہ بہت مقبول ہے۔ اور اکثر گھر کی بیویوں کو ایسی بددیانت ماماؤں کی بابت یہ کہتے سنا ہے کہ "یہ ماما عظمت ہے"۔ معلوم ہوتا ہے کہ مولانا کی خاص توجہ تو اپنے افراد کی بابت یہی ہوتی تھی کہ اُن کا نام کسی صفت پر ہو اور اُن کی حرکتیں اس صفت کو نمایاں کرتی ہوں مگر جب کسی خاص صفت کے لئے اُن کو کوئی موزوں نام نہ ملتا تو وہ کسی نام پر اکتفا کر لیتے ماما عظمت اس امر کی ایک مثال ہے اور حسن آرا دوسری۔ حسن آرا اس خاص صفت کا مجسمہ ہے جو رئیسوں کی شوخ بدتمیز لڑکیوں میں پائی جاتی ہے۔ اس صفت کا کوئی لگتا ہوا نام نہ پاکر اسے مولانا نے حسن آرا ہی کہہ دیا۔ اور یہ نام بھی ایک حد تک موزوں ہی ہے۔ غرض حسن آرا کی مخصوص صفت "مراۃ العروس" اور "بنات النعش" دونوں میں ایک ہی ہے اور دلچسپی سے بھی خالی نہیں۔ البتہ محمودہ دونوں کتابوں میں بے جان ہی رہ جاتی ہے نہ تو اس کی مخصوص صفت ہی معین ہو پاتی ہے اور نہ اس کا نام ہی کچھ موزوں نظر آتا ہے۔

"توبۃ النصوح" زندہ تمثیلی مجسموں کی ایک نہایت پر لطف اور ہمیشہ زندہ رہنے والی دنیا ہے۔ نصوح خود نصیحت کا پتلا باوجود خشکی اور سختی کے ایک گہری سنجیدگی کا

موثر نقشہ ہے۔ اس کی اپنے لڑکوں پر سختی کے ساتھ شفقت پدری بھی شامل ہے۔ اس کے مجسمے میں ہمیں مولانا کا پیامی جوش اور ولولہ نظر آتا ہے اور یہ بھی اس کے موثر ہونے کی ایک خاص وجہ ہے کہ وہ ایک حد تک اپنے خالق کا عکس ہے۔ مولانا کی آئیڈیل عورت اگر اصغری ہے تو آئیڈیل مرد نصوح۔ نصوح کی بیوی فہمیدہ سمجھ داری کا ایسا پتلا ہے جس کو جسم میں ماں کا دھڑکتا ہوا دل بھی صاف صاف دکھائی دیتا ہے۔ معصوم حمیدہ کی مذہبیت عجیب نازک جذبات پیدا کرتی ہے۔ سلیم اور اس کی حضرت بی بی مع اپنے نواسوں کے مجسموں کے ایک دلچسپ گروپ کی طرح ہمارے سامنے آتے ہیں۔ علیم کی عیسائیوں سے حاصل کی ہوئی انسانی ہمدردی اور اس کا خان صاحب کو بنیئے کے جال سے چھڑانے کا قصہ اپنی جگہ پر خاص دلچسپی رکھتے ہیں۔ نعیمہ ناز و نعم سے پالی ہوئی ضدی شادی شدہ لڑکی اپنی باتوں اور حرکتوں سے عجیب طرح دل کو موہ لیتی ہے۔
اس تصنیف کا سب سے زیادہ دلچسپ اور پُر اثر مجسمہ کلیم ہے۔ اس کی باتیں ذہانت اور شگفتگی سے بھری ہوئی ہیں لیکن جن مخصوص صفات کا وہ حامل ہے نہ اس کے نام سے پوری پوری ادا نہیں ہوتیں۔ اس کی یہ وجہ نہیں کہ اس کی مخصوص صفت کیلئے کوئی موزوں نام نہیں ملا۔ اصل وجہ یہ ہے کہ اس کے اندر متعدد صفتیں موجود ہیں جن میں سے ایک کو لے کر مولانا نے اس کا نام رکھ دیا۔ کلیم کسی ایک صفت کے مجسمے سے آگے بڑھ کر ان تمام صفتوں کا حامل نظر آتا ہے جو اس وقت کے تہذیب یافتہ مسلمان نوجوانوں میں پائی جاتی تھیں وہ مجسمے کے دائرے سے نکل کر کردار کے دائرے میں آجاتا ہے۔ اور ایک مکمل زندہ ٹائپ (TYPE) نظر آتا ہے۔ یہ مولانا کی نفرت کا خاص شکار ہے مگر ہمیں اس سے اس قدر ہمدردی ہو جاتی ہے کہ ہم مولانا سے نفرت کرنے لگتے ہیں۔ اسی سے وابستہ تمام مجسمے پُر کیف زندگی رکھتے ہیں۔ مرزا ظاہر دار بیگ ظاہر داری کا مکمل اور پُر مزاح مجسمہ ہے۔ مولانا کی تمام تخلیقوں میں شاید سب سے زیادہ زندہ یہی ہے۔ فطرت کی چالبازی بھی پُر لطف ہے۔ کلیم کا مرتے وقت توبہ کرنا ہمیں اس تہذیب اور کلچر کی خودکشی نظر آتا ہے جس کے لطیف پہلو کو جانتے ہوئے بھی مولانا ختم کرنے کے درپے تھے۔ اس تصنیف میں مولانا پورے طور پر ہمارے سامنے آگئے ہیں۔ اس کتاب کو ہم پسند کریں یا نہ کریں۔ مگر یہ ایک زوردار فطرت کے

تجزیہ حیات کا نہایت پُر اثر تجزیہ ہے۔ اور اسی لئے اس فن کے بڑے شاہکاروں
میں اسے ہمیشہ جگہ ملے گی۔

"ابن الوقت" بھی مثیلی مجسموں کا ایک نفیس البم ہے حالانکہ اس کے مجسموں میں وہ
زور نہیں ہے جو "توبۃ النصوح" کے مجسموں میں ہے۔ مگر پھر بھی وہ سب جاندار ہیں
اور دلچسپ بھی "ابن الوقت" اسی خاص صفت کا دلچسپ مجسمہ ہے جو مولانا کے زمانے
میں نمایاں ہو رہی تھی اور جو اُن لوگوں میں پیدا ہو گئی تھی جو بدلتے ہوئے زمانے کا
ساتھ دینے کے لئے اپنے خیالات اور معاشرت بدل رہے تھے۔ ابن الوقتیت ایک
خاص صفت ہے جو جمہوری حکومت میں کامیابی حاصل کرنے والوں میں ہونا ضروری
ہے۔ مگر مولانا کو اس کے نتیجہ میں دقت و پریشانی اور خواری ہی دکھائی دیتی ہے اور
مولانا کے زمانے میں یہ حقیقت تھی۔ اس لئے "ابن الوقت" کا مجسمہ زیادہ تر صحافی ہے
اور ادبی نہیں۔ انگریز نوبل شرافت اور احسان شناسی اور رواداری کا اچھا مجسمہ ہے
شارپ میں تیزی اچھی طرح نمایاں ہے۔ حجۃ الاسلام مولانا کے سیاسی خیالات کا مجسمہ
ہے۔ جیسے نصوح اُن کے مذہبی عقائد کا۔ ان سب مجسموں میں ایک صفت یہ بھی
ہے کہ وہ سب اپنے زمانے کے مختلف رجحانات کے نمائندے ہیں۔ اور مولانا کے
مخصوص سیاسی نقطۂ نظر کے مختلف پہلو اُن سے نمایاں ہوتے ہیں۔ کمی اُن میں یہ ہے
کہ زمان و مکان سے بالاتر نہیں جاتے۔ اُن کا اثر صحافی زیادہ ہے اور ادبی کم۔

اس کے بعد مولانا کی قوت مجسمہ نگاری کم ہی ہوتی گئی۔ "رویائے صادقہ" میں
صادق اور صادقہ دونوں بے کار اور بے اثر ہیں۔ اُن کی آخری دو تمثیلوں سے ہم
اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ وہ مجسموں سے ٹائپ کی طرف آتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔
مگر اس دوسرے قسم کے افراد بنانے کی ان میں پوری صلاحیت نہ ہونے کی وجہ سے
اُن کی تخلیقیں کسی قسم میں بھی نہیں آتیں اور بے زور ہو جاتی ہیں۔ کلیم ایک ٹائپ ہے
جس کی تخلیق وہ کامیابی سے کر سکے۔ مگر یہ بالکل اتفاق سے ہوا۔ مبتلا اور آزادی دونوں
افراد یہ ظاہر کرتے ہیں کہ مولانا کو اس قسم کے کردار کو پیش کرنے کا سلیقہ ہی نہیں ہے۔
مبتلا کو لیجئے اس کا نام تمثیلی ہے۔ مگر یہ نام اس کی صفت کو واضح نہیں کرتا بلکہ اسکے
ایک مرض کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ جس میں وہ مبتلا ہے۔ یہ مرض حسن پرستی اور

عیش پرستی ہے۔ وہ عورتوں کے ناچ رنگ وغیرہ میں بالکل پھنسا ہوا ہے۔ یہاں تک کہ بال بچوں کی طرف محض اتفاق ہی سے راغب ہوتا ہے۔ میر نقیؔ کے وعظوں سے اُس کی اصلاح اس حد تک ہو جاتی ہے کہ وہ ایک رنڈی کے ساتھ عیاشی کرنے کی اُس سے شادی کر لیتا ہے اور اسے اپنے گھر بٹھا لیتا ہے۔ مولانا نے دو شادیاں کرنے والوں کو زیادہ تر مبتلائے حسن پرستی ہی دیکھا ہوگا۔ ایسے آدمیوں کی بابت عام باتوں کو جمع کر کے ایک مجسمہ پیش کیا جو اس لئے کافی دلپذیر نہیں ہوتا کہ نہ تو وہ پورا مجسمہ ہی ہے اور نہ کردار۔ اس کی بیوی غیرت بیگم کا بھی یہی حال ہے۔ ان بیگم کے بھائی حاضر اور ناظر پورے پورے مجسمے ہیں مگر دلچسپی سے خالی۔ ہریالی شاید اس تمثیل میں سب سے زیادہ پُراثر ہوتی۔ اگر مولانا نے اس قسم کی عورتوں کو زیادہ قریب سے دیکھا ہوتا۔ وہ پوری ٹائپ ہے مگر وہ کوئی خاص اثر نہیں رکھتی۔ اسی طرح "ایامیٰ" میں آزادی بیگم کسی طرح آزادی کا مجسمہ نہیں۔ وہ ایک ایسے گھرانے میں پلی ہے جہاں عورت کے لئے آزادی آجاتی ہے۔ مگر اس آزاد خیالی کا اسے کوئی فائدہ نہیں پہنچتا۔ اس کی شادی اور اس کی اپنے میاں کے ساتھ زندگی کا آزادی سے کوئی تعلق نہیں۔ میاں کی موت کے بعد اُسے آزاد ہونے کے بڑے موقعے ملتے ہیں مگر اس کے خیالات چھلاوا کٹنی کے اثر سے کچھ یوں ہی سے بدل جاتے ہیں۔ اس تمثیل میں مشتاق کچھ دلچسپ مجسمہ بنتے بنتے رہ جاتا ہے کیوں کہ وہ ایک دم سے غائب ہو جاتا ہے۔ "ایامیٰ" کی حزنیہ تمثیل نگاری مولانا کی تمثیل نگاری کا حزنیہ ختم ہے۔

ان تمام مجسموں سے مولانا کی زندگی میں گہری دلچسپی، نفسیات انسانی کا فہم اور زندگی اور نفسیات کو ایک خاص فن کے ماتحت خوبصورتی کے ساتھ ادا کرنے کی اعلیٰ صلاحیت کا پتہ چلتا ہے۔ ان سے پہلے اُردو میں کوئی مصنف زندگی کا اتنا گہرا اور سچا نقاد نہیں گزرا۔ ایک حد تک یہ بھی کہنا غلط نہ ہوگا کہ اُردو میں زندگی پر تنقید ان ہی سے شروع ہوتی ہے۔ کیونکہ ان سے پہلے اردو ادب تمام تر مدح اور مبالغے کا فن تھا۔ جس میں یا تو دور از قیاس تعریفیں یا بالکل تخیلی وارداتِ عشق کا ذکر ہے اور صرف کہیں کہیں اتفاق سے کچھ زندگی کی طرف اشارے مل جاتے ہیں۔ مولانا کو سب سے زیادہ دلچسپ حال انسان کا معلوم ہوتا تھا۔ اور ان کی تصنیفات میں ہمیں زندگی کے نقوش اُردو میں پہلی دفعہ نمایاں دکھائی دیتے ہیں۔ ان نقوش کی نوعیت تمثیلی ہے۔ اور

کرداری نہیں۔ مگر دنیا کے ہر ادب میں کردار نگاری کی ابتدا انہی تمثیلی مجسموں سے ہوئی۔ اس لئے مولانا اردو میں تمام جدید ادب کے سب میں پہلے پیش رو کہلانے کے مستحق ہیں ان کے بعد فن افسانہ گوئی نے بہت ترقی کی اور اردو میں ناول کا فن بھی آیا۔ مگر اب تک کسی کی تصنیفات میں زندگی کے اتنے جیتے جاگتے نقوش نہیں ملتے جتنے اُن کے یہاں۔

(۴)

ان تمثیلوں کی واقعیت خاص طور پر توجہ کے قابل ہے۔ کیونکہ آج کل اُن کی اسی صفت کی طرف خاص توجہ دی جارہی ہے اور اسی کی وجہ سے غلط فہمی میں مولانا کو ناول نگار بھی کہا جارہا ہے۔ اصل میں نثری تمثیل نگاری کا پس منظر بالکل ناول کی طرح کا ہوتا ہے اور اسی وجہ سے یہ صنعت ناول کا پیش خیمہ کہلائی جاتی ہے۔ مگر اس کا فن ناول کے فن سے مختلف ہوتا ہے۔

غرض یہاں ہمیں مولانا کے زمانے کی زندگی کے حالات ملتے ہیں۔ اوسط طبقہ کی گھریلو زندگی پر خاص طور پر زور ہے۔ رئیس گھروں کے حالات کا کچھ عکس حُسن آرا کے سلسلہ میں آجاتا ہے اور غربا کی زندگی کی طرف اشارہ صرف علیم کے بیان میں اور خان صاحب پر قرض خواہ کی یورش کے قصے سے ہوتا ہے۔ ورنہ تمام تر قصے کھاتے پیتے گھرانوں کے ہیں اور انہیں گھرانوں کے رہن سہن کے طریقوں، بات چیت کے انداز اور عام ذہنیتوں پر اُن کی تمثیلوں میں مزید روشنی پڑتی ہے۔ ان گھرانوں میں بھی بالکل بوڑھے لوگوں اور کم سن بچوں کا شاذو نادر ہی ذکر ہے۔ ورنہ زیادہ تر پیش پیش جوان اور سن رسیدہ لوگوں کے ہی حالات ہیں۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ ہر تمثیل میں گھریلو زندگی ایک خاص نقطۂ نظر سے دیکھی گئی ہے اور اس سلسلہ میں جو حالات آسکتے تھے وہی سامنے لائے گئے۔ مثلاً "مراۃ العروس" میں گھرداری کے سلیقہ پر ہی زور ہے اور ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس سلسلہ میں سینے پرونے کھانے پکانے، تہوار دل کے موقعوں پر کیا کیا ہوا کرتا ہے۔ گھر میں میاں بیوی اور نوکر چاکر کے تعلقات کیسے تھے۔ ساس نندوں سے کسی بہو کے یا ماں سے کسی بیٹی کے کیا رکھ رکھاؤ تھے۔ ان تمام معاملات میں دو قسمیں ہر جگہ نمایاں ہیں۔ ایک سگھڑاپے کی اور دوسری پھوہڑ پنے کی۔ اسی طرح "توبۃ النصوح" میں

نصوح کے اندرون خانہ کے حالات بھی محض مذہبی پابندیوں کے نقطۂ نظر سے دیکھے گئے ہیں۔ نعیمہ، اکبری کے مزاج کی عورت ہے۔ مگر نعیمہ کی مزاجداری خانہ داری کے سلسلہ میں نہیں بلکہ مذہبی رسوم کی پابندی ہی کے سلسلہ میں ظاہر ہوئی ہے۔ یہاں ہمیں صرف اتنا ہی معلوم ہوتا ہے کہ زبردستی نماز پڑھوانے کے سلسلہ میں اوسط گھروں کی بدتمیز لڑکیاں کیا کرتی تھیں۔ اور فہمیدہ کی سی عورتیں اپنے بچوں کو مذہب پر عامل بنانے میں کیا کرسکتی تھیں۔

ان تصنیفات سے ہمیں عام گھر والیوں کے حالات کا بھی پتہ چلتا ہے۔ اس سلسلہ میں اصغری، اکبری کی ساس ہدایت بیگم اور مبتلا کی بیوی غیرت بیگم کے معاملات دلچسپ ہیں۔ دونوں ناقص العقل، خالی الذہن عورتیں ہیں جو بس جانوروں کی طرح زندہ رہنا جانتی ہیں۔ ہدایت بیگم یہ سمجھنے سے بالکل قاصر ہیں کہ ماما عظمت ان کو جال میں پھانسے مستقل طور پر لوٹ رہی ہے۔ اور ان پر اس طرح قابو کئے ہوئے ہے کہ وہ خود اسکی غلام ہو رہی ہیں۔ یہ عام اوسط گھروں کی ایک حالت کا بہت ہی صحیح نقشہ ہے۔ دوسری حالت کا نقشہ غیرت بیگم کا گھر ہے جہاں ہر بلا آکر گھر کی ہر چیز کو بے طرح برباد پاتی ہے۔ ہر سامان غلط مصرف میں آرہا ہے اور بے کار جارہا ہے۔ اس گھر میں بچے جب بیمار ہوتے ہیں تو جھاڑ پھونک کرانا ان کے علاج کرانے سے زیادہ اہم سمجھا جاتا ہے۔ میاں تمام تر وقت تفریحات میں صرف کرتے ہیں۔ اور بیوی سے بالکل نفرت ہی رکھتے ہیں۔ ہدایت بیگم تو بالکل بے حس ہیں۔ مگر غیرت بیگم کو سوتاپے کا بڑا رنج ہے۔ یہاں تک کہ وہ سوت کی جان لے لینے اور اپنی جان دیدینے کو تیار ہے۔

اکثر تصنیفات میں ان گھریلو عورتوں کی عام ذہنیت اور خیالات کے بھی دلچسپ انکشافات ہوتے ہیں۔ آزادی اور صادقہ کی ماؤں کے بیانات شادی کی بابت خیالات لڑکی کی کس سن میں شادی ہونا چاہیئے۔ اور کیسے گھر میں اُسے جانا چاہیئے وغیرہ معاملوں پر عام رائیں بہم پہنچاتے ہیں۔ مگر اس سلسلہ میں سب سے زیادہ دلچسپ انکشاف ابن الوقت کی پھوپھی کی سیاست پر رائے ہے۔

گھریلو زندگی کے سلسلہ میں زن و شو کے تعلقات بھی بڑی اہمیت رکھتے ہیں اور ان کے حالات پر بھی مولانا کی تمثیلوں میں دلچسپ انکشافات ملتے ہیں۔ اکبری کے حالات

جو میاں کو جوتی کی نوک پر سمجھتی ہے یا نعیمہ جو میاں کو چھوڑ کر میکے میں بیٹھی ہے یا فہمیدہ جو میاں سے بالکل موافقت کے ساتھ چلتی ہے یا غیرت بیگم کو جو میاں کی بالکل مخالف ہے۔ یا اصغری جو میاں کا نہایت سمجھداری کے ساتھ خیال رکھتی ہے۔ ان سب کے حالات عینی ہیں اور اس طرح کے جیسے عام گھروں میں نہیں ملتے۔ مگر رویائے صادقہ میں صادقہ کے ماں باپ کی نوک جھونک ایک عام واقعاتی چیز ہے۔ اور اس کو مولانا نے نہایت دلچسپ پیرائے میں بیان کیا ہے۔

مولانا نے جو گھر ہمارے سامنے پیش کئے ہیں وہ اپنی آپ دنیا ہیں جن کو باہر کی دنیا سے واجبی ہی تعلق ہے۔ یہاں بازار سے سودا سلف آتا ہے۔ اور اصغری ایسی سگھڑ لڑکیاں مختلف چیزوں کی قیمتوں سے واقف ہیں۔ ان گھروں میں آنے جانے والے لوگ عزیز واقارب ہیں جن کو گھر ہی کے لوگ سمجھنا چاہئے۔ یہاں گھر سے باہر کے اثرات اس صورت میں آتے ہیں۔ جیسے کہ ایک کٹنی اکبری کے گھر آکر اُسے جُل دے کر غائب ہو جاتی ہے۔ یا مثلاً ایک بازاری کو گھر میں داخل کرتا ہے۔ اس قسم کے اثرات کے بہترین نقشے "ایامیٰ" میں ملتے ہیں۔ یہاں ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ انگریزی تہذیب جو رفتہ رفتہ ہندوستان پر چھا رہی تھی۔ کہاں تک مسلمانوں کے گھروں میں بھی داخل ہو رہی تھی۔ آزادی کے گھر میں ایک انگریز ڈاکٹرنی آتی ہے جو اس کو رہن سہن کی بابت اور بیاہ شادی کی بابت نئے خیالات سے اتنا ہی آگاہ کرتی ہے جتنا کہ وہ آزادی کی ٹانگ کو اپنے نئے علاج سے ٹھیک کر دیتی ہے۔ اس اثر سے آزادی کی رائیوں میں تبدیلی ضرور ہوتی ہے۔ مگر اس تبدیلی سے کوئی نتیجہ نہیں نکلتا۔ پھر دوسرا اثر جو آزادی کے گھر میں آتا ہے۔ وہ پرانی دنیا ہی کا ہے اور بدی کا شائبہ لئے ہوئے ہے۔ یہ اثر چھلاوہ نامی کٹنی کا ہے۔ اس کٹنی کی چال بازیوں کی تصویر شاید اس تصنیف کی دلچسپ ترین چیزوں میں سے ہے۔ ان اثرات میں سے ایک اچھا ہے اور ایک برا یعنی مولانا کو ان کا بھی خیال تمثیلی پہلو سے تھا۔ مگر ان پر انہوں نے کوئی خاص توجہ نہیں دی ہے۔ اُن کی خاص دلچسپی ایسے ہی گھروں سے ہے جن کے دروازے بند ہیں۔

عورت گھر کی مالکہ ہوتی ہے اور گھریلو زندگی کے نقشوں میں اس کا پیش پیش ہونا ضروری ہے اور پھر مولانا نے عورتوں کے فلسفی ہونے کی نیت ہی سے تمثیلیں تصنیف کرنا

شروع کی تھیں۔ مگر مردوں کی گھریلو زندگی پر بھی اُن کی پُوری پُوری نظر ہے اور اس سلسلہ میں بھی ہمارے سامنے اہم واقعاتی انکشافات آتے ہیں۔ "توبتہ النصوح" میں مرد ہی پیش پیش ہیں اور ہر مرد اپنے مجسمہ کا واقعاتی پہلو رکھتا ہے اور گھریلو زندگی سے اپنا تعلق ظاہر کرتا ہے۔ "محصنات" میں حاضر اور ناظر کی بحث یا "ایامیٰ" میں مولویوں کی زندگی پر باتیں اس زمانہ کی زندگی میں جائیداد کی بابت جھگڑوں اور ہٹ دھرمیوں کو یا مولویوں کی ریاکاریوں کو نہایت واقعاتی طریقوں پر ہمارے سامنے لاتی ہے اور اس طرح مردوں کی دلچسپیوں سے ہمکنار کرتی ہیں۔ مگر مردوں کی زندگی کے عام اطوار کا نقشہ کلیم اور مبتلا کے سلسلے میں آتا ہے۔ اس زمانہ کا عام جوان اوسط طبقہ کا مسلمان اسی طرح ہو گیا تھا یعنی احمق، نااندیش، مفید کاموں سے الگ اور دلچسپیوں میں پڑا ہوا، دنیاداری سے بے بہرہ۔ مولانا کے لئے دونوں کی زندگی نفرت کے قابل تھی مگر ہم ان دونوں کی تفریحات میں مہذب اور غیر مہذب دلچسپیوں کا فرق دیکھتے ہیں۔ کلیم کے گھر کی سجاوٹ اس کا کتب خانہ اس کے کپڑے۔ اس کے دوست اور اس کی شاعری ان سب باتوں کو ملا جُلا کر ہمارے سامنے اس زمانہ کی کلچر کا نقشہ کھینچتا ہے۔ برخلاف اسکے مُبتلا کے گھر میں ناچ رنگ بھانڈوں کی نقلیں (جس کے بیان میں مولانا بھی اپنا زہد بھول گئے ہیں) اس کی عورتوں سے دلچسپی ہمارے سامنے عام پست انسان کی دلچسپیوں کو واضح کرتی ہے۔ اس طرح پر ہمارے سامنے اس زمانے کے مردوں کی عام دلچسپیوں کی اہم واقعاتی تصویر کھنچ جاتی ہے اور ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ مولانا مردوں کے واقعات سے بھی اسی قدر متاثر تھے جتنے کہ عورتوں کے واقعات سے۔

مولانا کی ایک تمثیل ہے جس میں وہ گھریلو زندگی سے باہر آکر سرکاری ملازمت میں جس قسم کی زندگی سے سروکار ہوتا ہے۔ اس کے حالات پیش کرتے ہیں۔ "ابن الوقت" ان حالات کی مکمل تصویر ہے۔ جو دورانِ ملازمت میں ان کے سامنے آئے ہوں گے۔ غدر کا حال نہایت ہی واقعاتی ہے اور مولانا نے جو کچھ بھی بیان کیا ہے۔ وہ اس ہنگامے کے مکمل نہیں تو گہرے نقوش ضرور سامنے لاتا ہے۔ انگریزوں کی ذہنیتیں اور ہندوستانیوں کی طرف مختلف نظریات بھی اچھی طرح واضح ہو جاتے ہیں۔ حکام سے ملاقات کے پہلو بھی سامنے آتے ہیں۔ انتظامی افسروں کے کام اور دیگر

مصروفیتیں، تفریحات وغیرہ بھی واضح طور پر بیان ہوئی ہیں یہاں ساتویں فصل میں ایک ڈپٹی کلکٹر نے انگریز افسر تک پہنچنے کی جو دقتیں بیان کی ہیں وہ نہایت درجہ پُر مزاح اور دلچسپ ہیں۔ انگریزوں اور ہندوستانیوں کی ملاقات کے متعدد اور بھی منظر ہیں۔ مگر شارپ اور حجۃ الاسلام کی ملاقات خاص طور پر اس لئے دلچسپ ہے کہ یہاں مولانا خود نظر آتے ہیں۔ کچہریوں کے مختلف عہدیداروں کے حالات اور اعلیٰ افسروں سے ایک دوسرے کی کانٹ چھانٹ بھی خوب بیان کی گئی ہے۔ اس سلسلہ میں وہ سین توجہ کے قابل ہے جس میں سررشتہ دار صاحب کلکٹر سے "ابن الوقت" کے خلاف لگائی بجھائی کرتا ہے۔ مگر زندگی کے ان تمام پہلوؤں سے زیادہ دلچسپی مولانا کو گھریلو زندگی اور رہن سہن کے طریقوں ہی سے ہے کیونکہ یہاں بھی زیادہ تر زور "ابن الوقت" کے رہن سہن میں فرق پر ہی ہے۔ اور اس کے مذہبی خیالات میں تبدیلی پر اس کے گھر میں تصویروں کا ہونا یا کتوں کا وجود یا اس کا انگریزی لباس اور انگریزوں کی طرح گھوڑوں سے دلچسپی وغیرہ ایسے معاملات کو ہی مسلمانوں کی سیاسی اصلاح کے لئے پیش کیا ہے۔ یہاں مولانا نے اس ماحول کی اچھی واقعاتی تصویر پیش کی ہے جو ان کی ملازمت کے زمانے میں اُن کے سامنے ہوگا۔

مولانا کی ان تمثیلوں کو پڑھ کر اُن کے زمانے میں دلّی کی زندگی ہمارے تخیل میں زندہ ہو جاتی ہے۔ ان سے پہلے ہمارے ادب میں ان کے برابر ترجمانِ زندگی نہیں گزرا اور اب تک بھی ایک ہی دو ایسے ہوں گے جو اُن کے مقابلے میں پیش کئے جا سکتے ہیں۔ مگر وہ ادیب جو زندگی کا محض ترجمان ہو ادیب نہیں بلکہ صحافت نگار ہوتا ہے۔ سچا ادیب زندگی کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ اس کی تخلیق بھی کرتا ہے یعنی یہ کہ وہ کچھ فنی اصولوں کے مطابق زندگی کو کاٹ چھانٹ کر پیش کرتا ہے۔ مولانا نے اس زندگی کی تعمیر جن اصولوں پر کی ہے وہ ناول کے اصول نہیں ہیں۔ نثری تمثیل کے اصول ہیں۔ بنین نے جو بازار کا تخلیقی نقشہ پیش کیا ہے۔ واقعاتی ضرور ہے۔ مگر ساتھ ہی ساتھ خود نمائی کے میلے (YANITY FAIR) کی عینی تصویر بھی ہے۔ یعنی اس میلے کی تمام گہما گہمی اس کے سامنے تھی۔ مگر اس کی نظر اس کی بے ہودگی اور خود نمائی پر ہی پڑتی تھی۔ کیونکہ وہ اسی جنس کی تلاش میں یہاں گیا تھا۔ اور اسی جنس

کو نہر یلڈ گر اس نے اپنی تخیلی بازار کی تعمیر کی۔ مولانا بھی دلی کی گھریلو زندگی میں مخلوق صفات اور حرکات کو فراہم کرنے کے لئے داخل ہوئے اور ان ہی کی متعدد متضاد اور مختلف صورتوں کو لاکر انہوں نے ایک دنیا پیش کی جس میں تمام نقوش واقعاتی ہیں۔ مگر اخلاقی اور مذہبی اصول پر مستقل طور پر جکڑے ہوئے ہیں۔ انہوں نے خلقی قدروں کی دلچسپ واقعاتی تخلیق کی اور اس لئے ان کا فن تمثیل نگاری ہی کا فن ہے اور جو زندگی وہ ہمارے سامنے لائے ہیں وہ حقیقی نہیں بلکہ تمثیلی ہے۔

ہمیں یہ سوال ہی عبث معلوم ہوتا ہے کہ مولانا کہاں تک ناول نگار کہلانے کے مستحق ہیں۔ وہ بالکل ناول نگار نہ تھے اور مکمل تمثیل نگار تھے۔ ہمیں یقین ہے کہ اگر کلیم کے کتب خانہ میں یورپ کی ایسی بے مثل ناولیں جیسے فلابیر کی "میڈم بواری"* تھیکرے کی "وینٹی فیر" ٹالسٹائے کی "انا کارنینا" ہارڈی کی "ٹس آف دی ڈربرویل" یا ڈکنس کی "پکوک پیپرز" یا اردو کی ایسی مکمل ناول جیسے "امراؤ جان ادا" ہوتیں تو نصوح کے ہاتھوں وہ ان سب کو بھی دیوان آتش کے ساتھ جلا دیتے۔ مولانا نے لفظ ناول "رویائے صادقہ" میں ایک جگہ استعمال کیا ہے۔ جملہ یہ ہے "یا بڑی فضیلت پناہ، لیاقت دستگاہ ہوئیں تو ناول یعنی قصہ کہانی کے ڈھکوسلے نکلنے لگیں اور قصے کہانیاں بھی گندے ناپاک"۔ اس جملے کو پڑھ کر یہی محسوس ہوتا ہے کہ مولانا ناول کو محض قصہ کہانی ہی سمجھتے تھے ایسا قصہ کہانی جس میں مولانا کے قصے کہانیوں کے برخلاف عشق وغیرہ کی گندگی اور ناپاکی کی گنجائش فراوانی سے ہوتی ہو۔ غرض ان کو اس بات سے تکلیف ہوتی کہ ان کی تصانیف ناولیں کہلائیں۔ ان کو اخلاقی تمثیلیں کہلوانا وہ خوشی سے منظور کرتے۔

مگر ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ ناول کا فن طویل نثری تمثیلوں سے ہی نکلا۔ اور ناول نگاری کی ابتدائی تاریخ کے سلسلہ میں اس قسم کی تمثیلوں کا ذکر بھی لازمی طور پر کرنا ہوتا ہے۔ اس لئے اردو ناول نگاری کی تاریخ کے ابتدائی بانی کاروں میں مولانا کو ہمیشہ جگہ ملے گی۔ حالانکہ ان کو پہلا ناول نگار کہنا ناسمجھی ہی ہوگی اور پھر اردو کے ہر اس ناول نگار کے لئے جو یورپ کے اس فن کو اپنے ادب کی روایات سے پورے طور پر

بہرہ ور ہو کر برتنا چاہتا ہے۔ مولانا کی تمثیلوں کا گہرا مطالعہ بہت ضروری ہے کیونکہ یہاں ناول تو نہیں اس کی سی تو چیزیں ہیں۔ ایسے ناول نگار کو یہاں پیدا کشی قصہ گوئی نظر آئے گی۔ وہ ان قصوں کی اخلاقی بلندیوں سے ضرور دور رہے گا۔ اور اپنے مشاہدہ کئے ہوئے حالات کا سہارا لے گا۔ مگر قصوں کو دلچسپ بنانے کے راز سے وہ ضرور کچھ زیادہ ہی واقف ہو جائے گا۔ یعنی ان تمثیلوں سے وہ قصہ بیان کرنے کا سلیقہ ضرور سیکھے گا "توبۃ النصوح" اسی سلیقہ کی اچھی مثال اس کے سامنے آئے گی۔ اور اگر اس میں شعور ہے تو وہ مولانا کی غلطیوں سے بھی صحیح راہ کا اندازہ لگا لے گا۔ مولانا کے تمثیلی مجسمے اسے مثبت مددیں دیں گے کہ وہ اپنے کردار کو انفرادیت دینا سیکھے گا۔ اور اُن سے وہ امور وابستہ کرنا جس سے وہ جیتے جاگتے انسانوں کی طرح دلچسپ ہو جائیں اور منفی مدد یوں دیں گے کہ وہ اپنے کردار کو محض ایک صفت ہی کا حامل نہ ہونے دے گا۔ کلیم کا کردار ایک حد تک اس کے سامنے کردار نگاری ہی کی مثال کی طرح رہ سکتا ہے اور اسے مکمل افراد کی تعمیر میں کلیم کے کچھ نامکمل وجود دیسی ہی مدد دل سکتی ہے جیسے کسی تھوڑی نامکمل چیز سے کوئی مکمل چیز بنانے میں مدد ملے وہ زندگی کو مدرس اخلاق کی نظر سے دیکھے یا نہ دیکھے اور وہ مولانا کے نظریے سے تمام واقعات زندگی کو دیکھنے کا روادار ہو یا نہ ہو۔ مگر مولانا کے نقوش زندگی اسے دلچسپ اور غیر دلچسپ تاثرات میں تمیز کرنا ضرور سکھائیں گے۔ نہ مولانا سے زیادہ ماہر نفسیات ضرور ہو گا۔ مگر موقعہ کے مناسب نفسیاتی نقطے کے انتخاب میں اسے مولانا کی تمثیلوں سے ضرور مدد ملے گی اسے مولانا کے مکالمے اپنی جگہ پر اعلیٰ پایہ کی چیزیں نظر آئیں گی اور اُن کے ذریعہ سے نفسیاتی حالات ادا کرنے کا فن وہ بالکل اسی طرح سیکھ سکتا ہے جیسے کہ کسی ناول نگار سے آخر میں مولانا کی زبان و طرز ادا کو وہ ناول نگاری کا مکمل اور بہترین آلۂ کار پائے گا اور وہ اس طرز کی سادگی، سلاست، شگفتگی، برجستگی اور ایجاز کو حاصل کرنے کے لئے اُن کی تصانیف کو بار بار پڑھے گا اور پڑھتا ہی رہے گا۔

پریم چند کے افسانے

پریم چند افسانوی ادب کے سب سے پہلے معمار ہیں۔ ان سے قبل افسانہ نویسی کا رواج نہ تھا۔ اگرچہ ان سے قبل پنڈت رتن ناتھ سرشار افسانوی انداز کی داغ بیل ڈال چکے تھے اور "فسانۂ آزاد" میں غدر کے بعد کی لکھنوی تہذیب کے زوال کا نقشہ نہایت دلکش انداز میں پیش کر چکے تھے۔ مگر فسانۂ آزاد در اصل برائے نام فسانہ ہے وہ ایک غیر مربوط ناول یا داستان زیادہ ہے اور افسانہ کم ہے۔ اس میں افسانہ کی ٹکنیک نہیں ہے۔ صرف انداز بیان افسانوی ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ اردو میں افسانہ انگریزی کی وساطت سے آیا ہے اور اس نے اس وقت جنم لیا جب ہندوستان سامراجی بیڑیوں سے جکڑا ہوا تھا اور جب ہر طرف ایک قسم کا سیاسی، سماجی، اقتصادی اور اخلاقی انتشار پھیلا ہوا تھا۔ پریم چند نے اس ضرورت کو محسوس کیا اور اس کو دور کرنے کی کوشش کی۔ انہوں نے افسانے کو اپنے نظریہ کا آلۂ کار بنایا۔

دراصل پریم چند ہندوستان کی آزادی کے نقیب تھے۔ ہندوستان کی بیداری اور آزادی میں اُن کا زبردست ہاتھ ہے۔ ہندوستان حصول آزادی میں جس جادہ و منزل سے گذرا ہے اس کے نقشِ پا پریم چند کے افسانوں ہی میں ملتے ہیں۔ پریم چند کے افسانوں میں انقلاب کے قدموں کی آہٹ، آزادی کے نعروں کی گونج، اور دم توڑتے ہوئے سپاہیوں کی للکار صاف سنائی دیتی ہے۔

پریم چند کے حب الوطنی کے افسانوں کا آغاز ۱۹۰۷ء سے ہوتا ہے۔ اس کے قبل لارڈ کرزن کے عہد میں بنگال تقسیم ہو گیا تھا۔ بنگالی اس تقسیم کے خلاف تھے۔ پریم چند کو بھی یہ بٹوارہ پسند نہ آیا۔ اور وہ بھی بنگالیوں کی صدائے احتجاج سے متاثر ہوئے اور اسی عہد سے انگریزوں کی پالیسی کے خلاف ہو گئے۔ انہوں نے ۱۹۰۷ء میں "دنیا کا سب سے انمول رتن" افسانہ لکھا۔ اس میں انمول رتن خون کے اس قطرہ کو کہا ہے جو وطن کی راہ میں

بہایا جائے۔ ۱۹۰۹ء میں پریم چند نے "سوزِ وطن" کے نام سے پانچ افسانوں کا مجموعہ شائع کیا۔ ان سارے افسانوں کا رُوئے تخاطب غیر ملکی حکمرانوں کی طرف تھا۔

پریم چند کو "سوزِ وطن" کی اشاعت کی بناء پر کافی مصائب برداشت کرنا پڑے انسپکٹر مدارس نے اُن کو حکم دیا کہ "سوزِ وطن" کی پانچ سو جلدوں میں آگ لگادیں۔ کلکٹر نے اُن سے کہا کہ اپنی تقدیر پر خوش ہوں کہ وہ انگریزی عملداری میں ہیں۔ مُغلوں کا راج ہوتا تو ایسے افسانے لکھنے پر اُن کے ہاتھ کاٹ ڈالے جاتے۔ اس سختی کے باوجود پریم چند انگریزوں کے خلاف افسانے لکھتے رہے۔ اسی دوران میں جلیانوالہ باغ کا واقعہ پیش آیا۔ اس کے ساتھ ہی گاندھی جی کی تحریک عدم تعاون کا بھی زور بڑھتا گیا۔ پریم چند ان حالات سے متاثر ہوئے اور ۱۹۲۰ء میں سرکاری ملازمت سے استعفیٰ دیدیا اور اب وہ زیادہ سرگرمی کے ساتھ سیاسی افسانے لکھنے لگے۔

اس موقع پر ایک اور بات واضح کردینا ضروری ہے۔ پریم چند کانگریس کی تحریک آزادی کے حامی تھے مگر وہ گاندھی جی کی عدم تشدد پالیسی کے خلاف تھے۔ ان کا خیال تھا کہ ہندوستان عدم تشدد پالیسی پر چل کر آزادی حاصل نہیں کرسکتا بلکہ تشدد کی پالیسی انگریزوں کے اخراج کے لئے مفید ثابت ہوگی۔ اُن کے سامنے دُنیا کی تاریخ تھی اُن کو معلوم تھا کہ استبدادی حکومتوں کی بیخ کنی صرف تلوار ہی کے ذریعہ ہوئی ہے۔ نیدرلینڈ نے جنگ کرکے اسپین سے آزادی حاصل کی تھی۔ خود انگلینڈ والوں نے چارلس اول کو پھانسی کے تختے پر لٹکاکر جمہوریت کی بنیاد ڈالی تھی۔ اہل فرانس نے سولہویں لوئی اور اس کی بیوی کا خون بہاکر ملک کو شاداب کیا تھا۔ وسطی اور جنوبی امریکہ میں کشت و خون کے ذریعہ زندگی ایک نئے موڑ پر آئی تھی۔ اس کے علاوہ سب سے زبردست مثال پریم چند کے سامنے رُوس کی تھی۔ رُوسیوں نے ۱۹۱۷ء میں زار نکولس دوم اور اس کے خاندان کو تلوار کے گھاٹ اتار دیا تھا اور لینن کی قیادت میں سوویت ریپبلک قائم کرلی تھی۔ اہل پریم چند رُوس کے انقلابات سے بہت متاثر ہوئے تھے۔ اُن کی کہانی "پریم آشرم" اُنکے اس نظریہ کی تائید کرتی ہے۔ جس کا ہیرو بلراج، رُوس کے کسانوں کی طرح انقلاب برپا کرنا چاہتا ہے اور کسانوں کی حکومت قائم کرنے کا خواب دیکھتا ہے۔ انہیں تشدد کے نظریات کی جھلک ہم کو اُن کے افسانہ "قاتل کی ماں" میں ملتی ہے۔ دراصل یہ افسانہ تشدد

اور عدم تشدد کے تصادم کا ایک آئینہ ہے۔ رابیشوری عدم تشدد کی قائل ہے اس کا بیٹا ونود تشدد کے ذریعہ ہندوستان کو آزاد کرانا چاہتا ہے۔ مختصر یہ کہ ہندوستان کی تحریک آزادی کو پریم چند کے افسانوں سے کافی قوت پہنچی۔ پریم چند کے افسانوں کے بہت سے پلاٹ ہندوستان کی تحریک آزادی سے وابستہ ہیں اس لحاظ سے ان کے پلاٹ کافی اہم ہیں۔

بعض اوقات پریم چند اپنے پلاٹ کے لئے سنگ وخشت راجپوتوں کی خستہ اور پامال عمارت سے حاصل کرتے ہیں۔ انہوں نے اپنے بعض افسانوں میں ہندو گھرانوں کی قدیم عظمت کو بلند کرنے کی کوشش کی ہے۔ اور اس طرح انکو اپنا بھولا ہوا افسانہ پھر سے یاد دلایا ہے۔ اس قسم کے افسانوں میں "آبھا رانی سارندھا" اور "وکرما دت" وغیرہ کافی مشہور ہیں۔ ان افسانوں میں بندیلے راجپوتوں کی گذشتہ عظمت کو تازہ کیا گیا ہے۔ ان تاریخی افسانوں سے پریم چند نے ہندوؤں کو اسی طرح بیدار کیا ہے جس طرح حالی نے "مسدس حالی" لکھ کر مسلمانوں کو خواب غفلت سے جگایا۔ اس لحاظ سے پریم چند اور حالی دونوں ایک ہی کشتی کے ناخدا ہیں۔ اور دونوں نے یکساں طور پر ڈوبتی ہوئی قوم کو بچانے کی کوشش کی ہے۔ دراصل ان دونوں کے یہاں تنقید حیات ملتی ہے اور ترغیب عمل بھی۔

پریم چند کے سب سے اہم پلاٹ وہ ہیں جن میں ہندوستان کے کسانوں کی جیتی جاگتی تصویریں پیش کی گئی ہیں۔ پریم چند نے کسانوں کو ان کی گہری نیند سے بیدار کیا۔ اور انہوں نے یہ محسوس کیا کہ ہندوستان کی آبادی کا بیشتر حصہ دیہاتوں پر مشتمل ہے۔ اگر دیہات کے باشندے بیدار ہو جاتے ہیں تو ہندوستان کی بیداری یقینی ہے۔ یہاں ایک بات اور قابل توجہ ہے۔ پریم چند کانگریس کی تحریک سے ایک امر میں اور اختلاف رکھتے ہیں۔ کانگریس نے صرف انگریزوں کے خلاف محاذ قائم کیا تھا۔ مگر پریم چند دوہری لڑائی لڑ رہے تھے۔ وہ ایک طرف ہندوستان کو انگریزوں سے نجات دلوانا چاہتے تھے۔ دوسری طرف غریبوں کو سرمایہ داری کے پنجے سے چھڑانا چاہتے تھے۔ کانگریس سرمایہ پرست طبقہ کے بل پر آگے بڑھ رہی تھی۔ پریم چند سرمایہ داری کو ختم کرنا چاہتے تھے۔ ان کا یہ نقطۂ نظر "سمر یاترا" کی کہانیوں سے بخوبی واضح

ہو جاتا ہے۔ ان کہانیوں میں انہوں نے غیر ملکی حکمرانوں کے ساتھ ساتھ سرمایہ داروں پر بھی بھرپور وار کیا ہے۔ اس کے علاوہ "انصاف کی پولیس" افسانہ سرمایہ داری کی شکست کی آواز ہے۔

پریم چند، زمیندار، تحصیلدار، پٹواری، پیادے، چوکیدار، جج، وکیل اور ڈاکٹر سب کو کسانوں کا دشمن سمجھتے تھے۔ اُن کی نظر میں یہ لوگ غریبوں کی لاش کو نوچنے والے گدھ تھے۔ دراصل وہ ایک ایسے نظام کی تشکیل کے خواہش مند تھے جس میں مساوات و یکسانیت کا بول بالا ہو۔ جہاں افلاس و امارت کا فرق باطل نظر آئے جہاں کسان، مزدور اور سماج کے دیگر افراد خوش حالی اور فارغ البالی کی زندگی بسر کرسکیں حقیقت یہ ہے کہ پریم چند پہلے ادیب ہیں جنہوں نے عوام کے دُکھے ہوئے دلوں پر ہاتھ رکھا ہے اور اپنے افسانوں کے ذریعہ عوامی مسائل کا حل پیش کیا ہے۔ پریم چند کا اصل ہیرو ڈرائینگ رُوم اور شبستان کی جھکی ہوئی فضا کا انسان نہیں ہے۔ بلکہ کھیت اور کھلیان کی جھلسانے والی دُھوپ کا کسان ہے۔ بعض اوقات پریم چند پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے۔ کہ اُنکے افسانوں کا دائرہ بہت تنگ ہے کیونکہ وہ کسانوں کے حدود سے آگے نہیں بڑھتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ پریم چند نے زیادہ تر ہندوستان کے کسانوں کا مسئلہ پیش کیا ہے۔ لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ حق و باطل کی جنگ ہے اور یہ جنگ ہر ملک میں جاری ہے۔ اس لئے پریم چند کے افسانے مقامی ہونے کے باوجود آفاقی ہیں۔ دراصل اُن کے مسائل عوامی ہونے کی وجہ سے عالمی بن گئے ہیں۔ اس لئے پریم چند کے افسانوں کا دائرہ بہت وسیع ہے۔

پریم چند نے اپنے پلاٹ کی تکمیل کے لئے صحت مند اور جاندار کرداروں کا بھی انتخاب کیا ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو پریم چند کے کردار اُن کی ذات سے الگ نہیں ہوتے بلکہ انہی کی شخصیت کا پرتو ہوتے ہیں۔ پریم چند کے کرداروں کے ذریعہ ہم اُن کے نظریات ہی نہیں معلوم کرسکتے بلکہ اُن کے خانگی حالات سے بھی واقف ہوسکتے ہیں۔ "کپتان" افسانہ میں جگت سنگھ کے باپ کی خصوصیات تقریباً وہی ہیں جو پریم چند کے اپنے باپ کی خصوصیات ہیں۔ "تحریک" افسانہ کے ہیرو کی ماں کا انتقال ہو جاتا ہے اور اس طرح وہ ماں کی مامتا سے محروم رہ جاتا ہے۔ پریم چند

جب سات سال کے تھے اس وقت ان کی بھی ماں کا انتقال ہوگیا تھا۔ اور وہ بھی ماں کی ممتا سے محروم رہ گئے تھے۔ "علیحدگی" افسانہ میں ایک باپ نے دوسری شادی کرلی۔ سوتیلی ماں اپنے سوتیلے بیٹے پر ظلم کرنے لگی۔ خود پریم چند کے باپ نے دوسری شادی کرلی تھی۔ اور پریم چند کو بھی سوتیلی ماں کا تختۂ مشق ستم بننا پڑا تھا۔ "مستعار گھڑی" افسانے میں بیوی اپنے شوہر کی شکایت کرتی ہے کہ اس کے راج میں اس کو کچھ بھی سکھ نہ ملا۔ پریم چند کی پہلی بیوی بھی ہمیشہ ان سے شاکی رہیں۔ کیونکہ اول تو پریم چند کی آمدنی قلیل تھی۔ دوسرے گھر کا انتظام پریم چند کی ماں کے ہاتھ میں تھا۔ ایک افسانے کا ہیرو دوندو اپنی بیوی پدما کو طلاق دیدیتا ہے۔ کیونکہ دونوں میں نباہ مشکل نظر آتا ہے۔ پریم چند نے بھی اپنی بیوی کو طلاق دیدی تھی۔ کیونکہ وہ اس نظریہ کے قائل تھے کہ جب آپس میں نہ نپٹے تو علیحدگی مناسب ہے۔ "شکوہ شکایت" افسانہ میں بیوی اپنے خاوند کی لاپروائی کا گلہ کرتی ہے۔ شیورانی دیوی جو پریم چند کی دوسری بیوی تھیں ہمیشہ پریم چند کی لاپرواہی کی شاکی رہیں۔ غرض کہ پریم چند کے بہت سے افسانے خود اُس کی زندگی کا عکس ہیں۔ یہی سبب ہے کہ ان افسانوں میں جن کردار کو پیش کیا گیا ہے ان میں صداقت اور واقعیت کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔

اگرچہ پریم چند نے بہت سے ایسے افسانے بھی لکھے ہیں جن کا تعلق براہِ راست خود ان کی زندگی سے نہیں لیکن ان افسانوں کے افراد وہ ہیں جن کے بارے میں پریم چند ذاتی طور پر واقفیت رکھتے ہیں اور اس زمرہ میں زیادہ تر کسان آتے ہیں۔ چونکہ پریم چند کا تعلق کسان طبقہ سے تھا۔ لہٰذا وہ کسانوں کی نفسیات، اُن کے خیالات اور ان کے حرکات و سکنات سے بخوبی واقف ہیں۔ وہ کسانوں کی سچائی، سادگی اور ایمانداری کا اس قدر صحیح نقشہ کھینچتے ہیں کہ اس میں تصنع اور آورد کی جھلک تک نہیں ہوتی بلکہ ہر کردار میں اصلیت اور صداقت کے جوہر نمایاں رہتے ہیں۔ پریم چند نے بچے، بوڑھے، جوان، مرد، عورت، بیوہ، سہاگن، امیر، غریب غرضیکہ سبھی کی زندگی کی عکاسی صحیح طور پر کی ہے۔ اس لحاظ سے پریم چند فطرت کے صحیح نباض ہیں۔ وہ انسانی جذبات کا صحیح طور سے تجزیہ کرسکتے ہیں وہ دوسروں کی دھڑکنوں کو اپنے دل میں محسوس کرلیتے ہیں۔ اس لئے وہ ایک نفسیاتی انداز میں اپنے کرداروں کے عادات و خصائل کو پیش کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ اُن کے یہاں

رنج و راحت، یاس و امید، تعجب، حیرت، غصہ، نفرت، پیار، محبت، رغبت، رقابت اور دیگر جذبات کی تحلیل ایک نفسیاتی انداز میں ملتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ پریم چند کے افسانوں میں رومان کی کمی ہے۔ اس کا کافی سبب یہ ہے کہ ان کے افسانوں کا مقصد قوم کی اصلاح ہے۔ اس لئے ان افسانوں کی بنیاد جنسیات پر نہیں ہے۔ یہی سبب ہے کہ فرائڈ کے نظریات میں ان کو کوئی کشش نظر نہ آئی۔ اور اسی وجہ سے انہوں نے بنگالی ادب کو بھی کوئی اہمیت نہ دی۔ پریم چند کے یہاں ہلکا پھلکا رومان، سطحی محبت اور جنسی ترغیب نہیں ملتی ہے۔ مگر جہاں تک پاکیزہ محبت اور انسانی خلوص کا تعلق ہے اُن کے افسانے ان عناصر سے محروم نہیں ہیں۔ ان کے افسانوں کی فضا میں انسان دوستی کے عام جذبات کی کرنیں بکھری ہوئی ہیں۔

پریم چند کے کرداروں میں ایک خاص بات اور بھی ہے۔ چونکہ وہ انسانی جذبات کے صحیح ترجمان ہیں اس لئے اُن کے کردار نہ رحمان ہوتے ہیں اور نہ شیطان۔ بلکہ انسان ہوتے ہیں۔ ان میں خوبیاں اور خامیاں دونوں پائی جاتی ہیں لیکن چونکہ پریم چند کے افسانوں کا مقصد اصلاح ہوتا ہے۔ اس لئے وہ عموماً مثالی کرداروں کو ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ پریم چند کے یہاں نہایت سلیقہ سے کردار کا ارتقاء اور کردار کا اضطراب بھی ملتا ہے۔ پریم چند کے افسانوں میں کشمکش اور منتہا بھی بہت مناسب موقع پر ملتے ہیں۔ "بدنصیب ماں" افسانہ میں "پھول متی" کا کردار کشمکش اور منتہا کے نازک موقعوں کو بہت مؤثر طریقے سے پیش کرتا ہے۔ الغرض پریم چند کے یہاں کردار نگاری بہت اعلیٰ پایہ کی ملتی ہے۔

پریم چند کے افسانے صرف موضوعات کے لحاظ سے اہم نہیں ہیں۔ بلکہ اسلوب کے اعتبار سے بھی وہ بہت بلند ہیں۔ پریم چند نہایت ہی سادہ اور سلیس انداز میں مکالمے پیش کرتے ہیں۔ ان کے مکالموں کا لب و لہجہ بالکل فطری ہوتا ہے۔ یہ مکالمے کرداروں کے حالات و واردات پر صحیح زاویے سے روشنی ڈالتے ہیں۔ ان کے مکالمے کرداروں کی نوعیت کے اعتبار سے بدلتے رہتے ہیں۔ اس طرح مرد، عورت، بچے، جوان اور بوڑھوں کے مکالموں کے لب و لہجہ میں فرق ہوتا ہے۔

پریم چند کے ابتدائی افسانوں کی زبان مقفیٰ اور مسجع ہوتی تھی۔ ان پر قصہ چہار درویش

اور "فسانۂ آزاد" کا رنگ غالب تھا۔ مگر جُوں جُوں پریم چند حقیقت نگاری کی طرف بڑھتے گئے اُن کی عبارت سادہ اور سلیس ہوتی گئی۔ عام طور سے اُن کے افسانوں کی زبان آورد اور تصنع سے پاک ہوتی ہے۔ پریم چند نے ہندی الفاظ کا استعمال بھی وافر کیا گیا ہے اور حقیقت یہ ہے کہ دیہاتی ماحول کی عکاسی کے لئے فارسی کی بہ نسبت ہندی الفاظ زیادہ ساتھ دیتے ہیں۔ پریم چند محاوروں کا استعمال بھی بہت سلیقے سے کرتے ہیں۔ جو عبارت کے حُسن میں اضافہ کر دیتے ہیں۔ انہوں نے کہیں کہیں دیہاتی الفاظ بھی استعمال کئے ہیں، جو اس موقع کے لئے بہت مناسب ہوتے ہیں۔ چنانچہ اُن کے افسانوں میں ہجور (حضور) ہک ناہک (حق ناحق) کھالی (خالی) بے دیھائی (بے دفائی) جندگی (زندگی) کھتا (خطا) اوکات (اوقات) مجدور (مزدور) اور اسی قسم کے دیگر الفاظ پائے جاتے ہیں۔

پریم چند کے افسانوں میں مختلف مقامات پر طنزیہ انداز بھی ملتا ہے۔ اُن کے طنز کا وار بھرپور ہوتا ہے۔ جو سماجی اور سیاسی حالات کو بے نقاب کرتا ہے۔ "قاتل کی ماں" افسانہ میں انہوں نے عدالت میں حاکموں کے تاخیر سے آنے پر ایک زبردست چوٹ کی ہے "سوانگ" میں انہوں نے راجپوتوں کے کردار پر ایک طنزیہ حملہ کیا ہے اور بتایا ہے کہ نام کے پیچھے سنگھ کی دُم لگانے سے بہادری نہیں آتی۔ الغرض پریم چند کے یہاں طنز کے نشتر کافی تیز ملتے ہیں۔ جو سماج کی رگوں کا فاسد خون بہانے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔

پریم چند بعض جگہ مزاحیہ اندازِ بیان بھی اختیار کرتے ہیں جس سے افسانے کی دلچسپی میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ یہ مزاح بہت سنجیدہ اور گہرا ہوتا ہے اور اس میں پھکڑ پن نہیں آنے پاتا۔ "شکوہ شکایت" کا ہیرو جب اپنے بچوں پر دھاوا بولنے کا قصد کرتا ہے تو بیوی اس کی حرکت پر یوں مزاحیہ انداز میں تبصرہ کرتی ہے۔

"میں سمجھ رہی ہوں کہ یہ تمہید ہے۔ مضمون اب شروع ہوگا"

گریز تو بُری نہیں۔ لیکن یہاں تو تمہید ختم ہو جاتی ہے۔ "غم نداری بُز بخر" افسانہ میں ایک بیوی کی عادت کا مذاق اڑایا گیا ہے۔

"یوں تو ہمیشہ ہی سے شستہ مزاج اور وضعدار بکری تھی اس کی صورت سے متانت اور تحمل جھلکتا تھا لیکن باغ اور کھیت میں اسے یکساں آزادی نہیں ہے شاید"

وہ نہ سمجھ سکی۔"

پریم چند نے اپنے بعض افسانوں میں فلسفۂ حیات پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ پریم چند کا فلسفۂ حیات حقائق پر مبنی ہوتا ہے۔ "معصوم بچہ" افسانے میں ایک جگہ گنگو اپنے مالک سے کہتا ہے۔

"عورت کھالی روٹی کپڑا تو نہیں چاہتی ہے۔ کچھ محبت بھی چاہتی ہے۔"

اس جملے میں عورت کی نفسیات کی ساری گہرائیاں موجود ہیں۔ "شانتی" افسانہ میں گوپا ہیرو سے کہتی ہے۔

"کسی کو اپنا غلام بنانے سے پہلے خود بھی اس کا غلام بننا پڑتا ہے۔"

اس جملے میں انسان دوستی کا کتنا گہرا فلسفہ مضمر ہے۔

پریم چند افسانہ میں گہرائی اور گیرائی پیدا کرنے کیلئے فطرت سے بھی مدد لیتے ہیں اور اپنے افسانہ میں منظر نگاری کو داخل کرتے ہیں۔ یہ منظر نگاری بعض وقت عقبی زمین تیار کرنے میں مدد دیتی ہے اور بعض وقت فطرت کی ہمدردی کا اظہار کرتی ہے۔ "بدنصیب ماں" افسانہ میں پھول متی کے غم کو دیکھ کر فطرت بھی غمگین ہو جاتی ہے۔ پریم چند لکھتے ہیں :-

"شام ہو گئی تھی۔ دروازے پر نیم کا درخت سر جھکائے کھڑا تھا۔ اس کے پتوں میں بھی حسن نہ تھا۔ رخصت ہونے والے آفتاب کی ٹھنڈی کرنیں جیسے جائے پناہ ڈھونڈتی پھرتی تھیں۔ پھول متی آہستہ سے اٹھ کر اپنی کوٹھری میں چلی گئی۔"

حقیقت یہ ہے کہ پریم چند کے افسانے موضوع اور اسلوب دونوں کے اعتبار سے بہت اہمیت رکھتے ہیں۔ پریم چند نے اپنے افسانوں کی وجہ سے کافی شہرت حاصل کی۔ انکے افسانوں کے ترجمے بنگالی، مرہٹی، تامل اور دوسری زبانوں میں کئے گئے ہیں۔ اس کے علاوہ دوسرے ممالک میں بھی ان کے افسانوں کے ترجمے ہوئے ہیں۔ چنانچہ جاپان، انگلینڈ اور روس میں بھی انکے افسانوں کے ترجمے موجود ہیں۔ اسی طرح پریم چند اپنے ملک کے علاوہ دیگر ممالک میں بھی بے پناہ شہرت حاصل کرنے میں کامیاب ہوئے۔ اپنی زندگی میں ایک بار پریم چند نے کہا تھا کہ ہماری زندگی کی سب سے بڑی خواہش یہ ہے کہ ہم کہانی بن جائیں اور ہماری شہرت ہر طرف بکھر جائے۔ موت کے بعد پریم چند کی روح کو شاید یہ سوچ کر سکون حاصل ہو کہ وہ دنیا میں اب ایک کہانی بن گئے ہیں اور ان کی شہرت ہر طرف بکھر گئی ہے۔

پریم چند کا ورثہ

بستر مرگ پر دم توڑتے ہوئے گوئٹے کے آخری الفاظ تھے "روشنی اور روشنی"۔ یہ الفاظ ہر عظیم فن کار کے بستر مرگ پر دہرائے جاتے ہیں اور دراصل ایک عظیم فن کار کی یادگار منانے کا اگر کوئی طریقہ ہے تو صرف یہ کہ اس کے مداح اور عقیدت منداس بات کا بار بار جائزہ لیں کہ اس نے زندگی کی خوبصورتی اور کائنات کی لطیف روشنیوں میں اپنے فکر و فن کی مشعلوں سے نئے حُسن کا کس قدر اضافہ کیا ہے۔ اور آج اس کی روشن کی ہوئی مشعلوں کا اجالا کس طرح ہماری رہنمائی کرتا ہے۔

پریم چند بھی ایسے ہی ایک عظیم فن کار ہیں جنہوں نے ہمارے ادب کو سنجیدہ تر، وسیع تر اور عظیم تر حالت میں چھوڑا۔ خاموشی اور لگن کے ساتھ دھنپت رائے نے جب قلم اٹھایا تو ہماری ادبی فضا یقیناً اس وقت سے مختلف تھی جب پریم چند کے ہاتھ سے موت نے قلم چھین لیا۔ آج کے ادیب جب پریم چند کی یادگار مناتے ہیں تو یہ سوال فوراً سامنے آتا ہے کہ پریم چند نے کون سی مشعلیں روشن کی ہیں۔ اور ان کا ورثہ کیا ہے اور ان کی روشنی سے ہمیں نیا راستہ طے کرنے میں کوئی مدد مل سکتی ہے یا نہیں۔

پریم چند کا ایک عظیم ورثہ ہے جو ہمیں پوری تابناکی اور وسعت کے ساتھ ملا ہے۔ پریم چند نے اردو افسانے اور داستان کے دروازے عام انسان کے لئے کھول دئے۔ وہ عام انسان جو ہماری شاعری میں نظیر اکبر آبادی کے ہاں طرح طرح کے کھیل کھیلا تھا۔ بازاروں اور چوک کے مجمعوں میں کبھی برسات کی بہاروں میں اور کبھی ہولی اور بسنت کے ہنگاموں میں پریم چند نے اس عام انسان کو شہزادوں سے بڑھ کر حُسن اور پرستان کی پریوں سے زیادہ دلنوازی بخشی ہے۔

پریم چند سے پہلے کے افسانوی ادب کا خیال آتے ہی طلسم ہوشربا کے عمرو عیار اور ان کی زنبیل ذہن میں آتی ہے۔ اس کے بعد چہار درویش ہیں جو نگر نگر گھومتے ہیں۔ پھر سرور کے جان عالم کا ذکر آتا ہے جو طوطے کو رفاقت میں لے کر سب شہزادیوں کی چاہ میں

در بدر ٹھوکریں کھاتے ہیں۔ شہزادوں اور درویشوں سے قدم بڑھا کر زمانے نے متوسط طبقے کا وہ کردار پیدا کیا تھا جو پرانے تمدن کا پروردہ ہے لیکن نئی تہذیب سے ناک بھوں نہیں چڑھاتا۔ کہیں وہ ابن الوقت ہے تو کہیں کلیم۔ کہیں میاں آزاد ہے تو کہیں امراؤ جان ادا۔ پریم چند کے کردار ہمارے طبقاتی نظام کے سب سے نچلے طبقے سے آتے ہیں۔ وہ میر داستان کا تاج کسانوں کے سر پر رکھتے ہیں۔ اُس عام انسان کے سر پر رکھتے ہیں جس کی کہانیاں ہمارے ادب کے لئے ابھی تک اجنبی تھیں۔

عوام کا مفہوم جو آج عام طور پر سمجھا جاتا ہے۔ ہمارے افسانوی ادب میں پریم چند کے ہاں پہلے پہل جھلکا ہے۔ پریم چند کی رسائی انسانیت کے اُس دبے کچلے ہوئے طبقے تک کیونکر ہوئی۔ یہ ایک دلچسپ سوال ہے۔ خصوصاً اس وقت جبکہ پریم چند کے افسانوں میں زیادہ تر اس طبقے کے دُکھ درد کا حکیمانہ علاج یا کوئی انقلابی حل نہیں ملتا۔ ہماری قومی آزادی کی تحریک نے ہمارے نثری ادب کو دو تحفے بخشے ہیں۔ ایک پریم چند کے افسانے دوسرے مولانا ابوالکلام آزاد کے مضامین۔

پریم چند کا ذہن متوسط طبقے کے ایک نوجوان کا ذہن تھا جو مغربی آدرش اور تعلیمات سے واقف تھا۔ اور اسی وجہ سے قومی آزادی، نیشنلزم اور گاندھی جی کی تحریکوں سے زیادہ متاثر ہونے کے لئے تیار تھا۔ دیہاتی زندگی کے پس منظر میں پریم چند کی ذہنی نشوونما ہوئی تھی۔ اس کا تقاضا تھا کہ قدیم ہندی روایات اُن کے مزاج میں قوی تر ہوں۔ ایسے حالات میں جب ہندوستان میں قومی آزادی، مساوات اور سامراج دشمنی کے نعرے بلند ہو چکے تھے۔ کسانوں کی تحریکیں شروع ہو رہی تھیں۔ اور گاندھی جی کی تعلیمات اہنسا اور ترکِ موالات کی شکل میں ذہنوں کو متاثر کر رہی تھیں۔ پریم چند کا اُن سے متاثر ہونا کوئی غیر معمولی واقعہ نہیں۔

دراصل ہمیشہ کی طرح اس وقت بھی نچلے متوسط طبقے کے ایک فرد کے لئے دو راستے کھلے ہوئے تھے۔ یا تو وہ اعلیٰ متوسط طبقے کی طرف قدم بڑھائے اور یا اپنی ہمدردیاں اُن دبے کچلے مگر آگے بڑھتے ہوئے انسانوں سے وابستہ کر دے جن کے درمیان وہ سانس لے رہا ہے۔ پریم چند نے مغربی تعلیمات حاصل ضرور کیں۔ لیکن اُن کے اندر چھپے ہوئے ایشیائی نے اپنی تصوریت اور اصلاح پسندی کا رُخ اختیار کیا۔

یہ تصوریت دراصل پریم چند کے طبقاتی ماحول اور اس دور کی فضا کا اثر تھی سیاسی طور پر گاندھی جی کا فلسفہ رنگ لا رہا تھا اور علمی اور ادبی ماحول میں یورپ سے لیکر ایشیا تک لبرل ازم کو احترام کی نظر سے دیکھا جا رہا تھا۔ ان اثرات نے پریم چند کے دل کو بھی موم کر دیا اور ان کا آدرش وادی وجود ساری انسانیت کو محبت اور شفقت کے ساتھ دیکھنے لگا۔ شاعر اور فن کار کا مفہوم اس دور کے لبرل کے نزدیک نرم دل انسان دوست کا تھا۔ یہ انسان دوستی پریم چند کے انداز فکر کا بنیادی عنصر ہے۔

فکری حیثیت سے جس زاویے سے پریم چند انسان دوستی تک پہنچے۔ وہ ان کا رومانی انداز نظر تھا۔ رومانوی سے میری مراد عشق و محبت سے نہیں بلکہ اس انداز فکر سے ہے جو عقل سے زیادہ جذبات کا تابع ہوتا ہے، انہی جذبات کی افراط و تفریط میں لطف لیتا ہو کبھی ماضی کی تابناکی اور نسل و قوم کے جاہ و حشم میں کھو جاتا ہے اور کبھی انفرادیت اور داخلیت کے اثر سے ایسے کردار تراشتا ہے جن میں عام انسانوں سے اوپر اٹھ جانے کی طاقت ہو۔ جو ہم سب سے زیادہ قربانی دے سکتے ہیں اور تکمیل سے زیادہ قریب ہوتے ہیں پریم چند نے جب افسانے لکھنا شروع کئے اس وقت اردو میں رومانوی افسانوں کا رواج ہو چکا تھا، یہ بحث طلب مسئلہ ہے کہ افسانہ نگاری کے اس رنگ کا اثر پریم چند پر کس قدر ہوا۔

پریم چند نے راجپوتی شان کے تذکرے کئے ہیں۔ "گوشۂ عافیت" کی فضا "سر پر غرور" کے کردار "راجپوت کی بیٹی" اس کی چند مثالیں ہیں۔ انہوں نے ایسے کردار بھی ڈھالے ہیں جو فوق البشری طاقت کے ساتھ زندگی کی ساری راحتوں پر لات مار کر کسانوں اور مظلوموں کے دکھ درد میں شریک ہوتے ہیں۔ طعن و تشنیع سے بے پرواہ ہو کر سماجی خرابیوں سے لڑتے ہیں اور کسی قسم کی ذہنی اور سماجی ضرب ان کے ماتھے پر شکن نہیں لا سکتی۔ یہاں اسی انفرادی ہیرو کا کردار یاد آتا ہے جو رومانویت کے الفاظ میں انسان کامل کہا جا سکتا ہے۔

لیکن پریم چند کی رومانویت انہیں بہیمانہ طاقت کی پرستش کے بجائے انسان دوستی کے آدرش کی طرف لے جاتی ہے۔ یہ انسان دوستی ان کے ہاں داخلیت کے دائرے کو وسیع کر دینے سے پیدا ہوتی ہے جب فرد کی خواہش، اس کی مسرت اور آرزو مندی اس کی ذاتی اور نجی ضرورت نہیں رہتی۔ بلکہ کائنات کے غم سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ وہ دوسروں

کی آنکھوں سے آنسو بہاتا ہے، اوروں کی مسرت میں اپنی مسرت محسوس کرتا ہے۔

یہ کارنامہ محض تاریخی نہیں ہے آج بھی اس کی عملی اہمیت ہے: آج کے ادیب اور افسانہ نگار کا موضوع روز بروز شہروں کی زندگی اور ڈرائینگ روم کے دائرے میں سمٹتا چلا جارہا ہے۔ اور ہمارے افسانے اس حقیقی اور مخصوص زندگی کے نشانات سے عاری ہوتے جارہے ہیں۔ جن پر ہندوستانی سماج کی چھاپ ہے، اس سے یہ مراد نہیں ہے کہ ہندوستان کا سماج الگ کسی دوسرے خطے میں آباد ہے۔ لیکن اس کے بنیادی جوہر ہیں، اس کی اپنی خصوصیات ہیں۔

پریم چند کا یہ عظیم ورثہ ہے۔ انہوں نے ذہنی افق اور ادبی میدان کو جو وسعت بخشی تھی۔ اس کو وسیع تر کرنا ہمارے ادیبوں کا فریضہ ہونا چاہیئے۔ پریم چند کی انفرادیت اسی لئے تکنیکی نمائندہ اور بھرپور ہے کہ اس میں ہندوستانی سماج کا آہنگ ہے۔ اس کے علاوہ انہوں نے اپنے پیشروؤں اور بہت سے معاصرین کے برخلاف دیہاتوں کے بارے میں شاعری نہیں کی ہے۔ انہیں فطرت کے حسین نظاروں اور وجد آفریں نغموں کی آماجگاہ نہیں بنایا ہے نہ انہیں صرف ایک انقلابی فوج کا کیمپ بناکر پیش کیا ہے وہ اس کے دکھ درد، خوشی اور مسرت سبھی ہنگاموں کی عکاسی کرتے ہیں اور اس وسیع صحت مند اور ہمہ گیر زندگی کو ہمارے سامنے ایک بار پھر اسی طرح حقیقی بنا دیتے ہیں۔

پریم چند کے ورثے کا یہ دوسرا بنیادی عنصر ہے۔ انہوں نے اپنی باتیں سپاٹ اور بے رنگ تقریروں کی شکل میں بہت کم کہی ہیں۔ ان کے کردار عام طور پر اپنے کردار و عمل ہی میں تقریریں کرتے ہیں۔ وہ اچھی طرح جانتے ہیں کہ خیال یا اچھے سے اچھا جملہ بھی زندگی کا نعم البدل نہیں ہوسکتا اسی لئے اُن کی توجہ سب سے زیادہ اس بات پر رہتی ہے کہ اُن کے کردار نمائندہ ہوں۔ اور اُن کی سرگذشت کی ایک سماجی اہمیت ہو۔ اُن کا پیغام اور عندیہ الفاظ سے زیادہ واقعات کے رُوپ میں ظاہر ہوتا ہے۔

پریم چند کی کہانیاں خیال اور عمل کا ایک خوشگوار امتزاج ہیں۔ پریم چند کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے محض ہماری سماجی زندگی کے پیش کر دینے پر اکتفا نہیں کیا ہے بلکہ اس سماجی زندگی کے زاویے اور گوشے اس طرح چنے ہیں کہ اُن کے بنیادی نقطہ نظر کی

پوری طرح عکاسی بھی ہو سکے۔ اُن کا تاثر ذاتی جذبہ نہیں ہے بلکہ زندگی کے واقعے سے پیدا ہونے والا نتیجہ ہے۔ جزوی حقیقت اور ہمہ گیر نقطۂ نظر کا یہ امتزاج اُن کے افسانوں کو ادبی شاہکار کی حیثیت دیتا ہے۔

دراصل افسانہ بھی کسی دوسرے ادبی شاہکار کی طرح ایک ہشت پہلو نگینہ ہے جس میں خیال اور واقعہ تعمیم اور تخصیص، دوامی قدریں اور ہنگامی لمحات کچھ اس طرح ایکدوسرے سے مل جل کر ایک ہو جاتے ہیں کہ اُنہیں جُدا نہیں کیا جا سکتا۔ اگر پریم چند نے کسانوں اور زمینداروں کی لڑائیوں ہی کی نمائندگی کے لئے افسانے لکھے ہوتے، تو یقیناً اُن کا دائرہ محدود ہوتا اور اُن کی کہانیوں میں تبلیغ کا جوش تو ضرور ہوتا مگر زندگی کی تابناکی اور لطافت نہ ہوتی۔ پریم چند کے لئے کسانوں کا دُکھ ایک محدود اور مستقل بالذات شئے نہیں ہے۔ وہ مطالعہ کائنات کا ایک جُزو ہے۔ جس کی مدد سے انہوں نے اپنے نقطۂ نظر کی تشکیل کی ہے۔ وہ ہر معمولی واقعے میں بنیادی آویزش کی پرچھائیاں دیکھتے ہیں۔ اور ہر آویزش میں کائنات کے دُکھ درد کے مختلف اجزاء کا پتہ لگاتے ہیں۔ اس لئے دیہات کی فضا نچلے متوسط طبقے کی کشاکش شہر میں مظلوم اور ظالم کی آویزش، صنعتی دَور کی آمد آمد اور اُس کی اقتصادیات، قدروں کا رواج۔ یہ سب چیزیں اُن کے نزدیک الگ الگ وحدتیں نہیں ہیں۔ بلکہ ایک فکری وحدت اور ایک سماجی آہنگ کے مختلف اجزاء ہیں۔

پریم چند کے نقطۂ نظر کی کمزوریوں کی طرف اشارہ کیا جا سکتا ہے۔ ان کے ذہنی سکون اور تصوراتی زاویۂ نظر کو بہت کچھ ماورائی اور ناقابل عمل قرار دیا جا سکتا ہے۔ لیکن اس سے پریم چند کی مجموعی فکر کا کوئی نقص ظاہر نہیں ہوتا۔ پریم چند اپنے ہم عصر عظیم فن کاروں کی طرح بیسویں صدی کی میکانکی مادیت کے طوفان سے غیر مطمئن تھے۔ وہ بھی دانگو، گوگان، ٹالسٹائی اور رمبو کی طرح شہری تہذیب، اعصاب شکن ہیجان اور غیر انسانی قدروں کے قائل نہ تھے۔ وہ انسانی رشتوں کو دولت کی ترازو کی نظر نہ کر سکے۔ کبھی مشینوں کے اور تہذیب کے ہنگاموں میں انسان اور فرد کی آواز سے غافل نہ ہو سکے۔ ممکن ہے آج بہت سے لوگ اُن کے پیش کردہ حل سے متفق نہ ہوں۔ خود اُن کی آخری ایام کی کہانیوں میں اُن کا سماجی شعور زیادہ عملی، زیادہ تیکھا، اور کچھ حد تک تلخ نظر آتا ہے۔ لیکن یہ طے ہے کہ پریم چند نے ان عظیم انسانی قدروں

کی حمایت کی جو انسانیت کا ماحصل ہیں۔

پریم چند انسان کو بلند قامت اور سربلند دیکھنا چاہتے ہیں۔ مساوات اور آزادی کے نغمے اُن کے ہاں بار بار سُنائی دیتے ہیں۔ عورتوں اور بیواؤں پر سماجی جبر کے خلاف، غلامی اور مذہبی عصبیت کے خلاف، مشینی دور میں انسان کے انفرادی دُکھ درد کی طرف سے بے توجہی کے خلاف اُن کی آواز ہمیشہ بلند ہوتی رہی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اُن کی آواز میں کہیں تیکھاپن زیادہ ہے اور کہیں کم۔

پریم چند کی وراثت اُن کی عظیم محبت ہے جو انہیں ہمارے عوام سے ہے۔ کسانوں اور عام انسانوں کے لئے اُن کے دل میں جو درد ہے وہ اُن کے قلم سے ٹپکا پڑتا ہے۔ انہوں نے عوام کے بارے میں رحم اور ہمدردی کے ساتھ نیت گانے کی بجائے اُن سے اپنا رابطہ قائم کیا ہے۔ اُن کے درمیان رہ کر اُن کی زندگی کا مطالعہ کیا ہے۔ اُن کے ماتھے کے شکن اُن کے گیتوں کی لے۔ اُن کے کھیت اور کھلیانوں کی مہک۔ اور اُن کے کچے جھونپڑوں کی باس ——— سبھی اُن کی کہانیوں میں بسی ہوئی ہے۔ ایک خط میں انہوں نے جزئیات نگاری اور منظر کشی کے اس فن کو کچھ ان سے ملتے جلتے الفاظ میں بیان کیا ہے:۔

"اگر آپ دیہات کے کسی گھر کا نقشہ کھینچ رہے ہیں تو جب تک آپ کے افسانے میں گوبر کی بُو اور بھوسے کی خشکی پڑھنے والے کو محسوس نہ ہو۔ اس وقت تک یہ منظر کشی کامیاب نہیں کہی جا سکتی۔"

حقیقت نگاری اور ارضیت کے گہرے شعور کے ساتھ نگارش میں دلچسپی اور خوبصورتی پیدا کرنے میں پریم چند کا یہ کارنامہ بڑا اہم ہے۔ میر امن، سر سید احمد خاں اور نذیر احمد کو پریم چند سے پہلے ہی سیدھی سادی نثر نگاری کی داغ بیل ڈال چکے تھے اور سادگی اور پُرکاری کا خوبصورت سنگھم بنا چکے تھے۔ پھر بھی افسانہ نگاری کے میدان میں کسی نے سادگی اور روزمرہ کی زندگی کے حُسن کو اس شدت اور بے باکی کے ساتھ محسوس نہیں کیا تھا پریم چند اس دور میں افسانہ نگاری کر رہے تھے جب ہمارے انشا پرداز آراستہ عبارت، تشبیہہ و استعارہ کی چاشنی اور ماورائی اُلجھے ہوئے فلسفی کرداروں کے چکر میں پڑے ہوئے تھے۔ اُن کے کردار سوچتے بہت تھے اور لڑتے دھڑتے بہت کم تھے۔

پریم چند نے جرأت اور ہمت کے ساتھ فکرِ محض کے مرغولوں میں چھپے ہوئے ادیبوں

کے سامنے زندگی متلاطم اور موجزن زندگی کا دروازہ کھول دیا۔ وہ صرف خیال اور اس کی آرائش لے کر نہیں آئے تھے۔ ان کے پاس کوئی ماورائی جادو۔ کوئی جدید سے جدید تر مغربی موضوع سخن بھی نہ تھا۔ لیکن ان کا چونکا دینے والا حربہ تھا۔ حقیقت نگاری اور سادگی تھی۔

مغرب میں حقیقت نگاری کے نام سے جو تحریک چلی تھی، اس کے زیر اثر ہمارے ہاں بھی حقیقت نگاری کو بہت کچھ تاریکی، اداسی اور لاطائل تفصیل پسندی کا مترادف سمجھا جانے لگا۔ لیکن پریم چند کی حقیقت نگاری کتابوں کی بجائے عملی زندگی کی حقیقت سے پیدا ہوئی تھی۔ اسی لئے ان کے پاس اپنے خیالات کے لئے صرف ایک دلیل ہے۔ حقیقت اور عمل کی دلیل۔ ان کے تاثر محض داخلی اور انفرادی پسندیدگی اور ناپسندیدگی کا نتیجہ نہیں ہیں۔ بلکہ واقعات کے بے کم و کاست بیان سے پیدا ہوتے ہیں۔

اسی حقیقت نگاری کے ضمن میں ایک اور بات آتی ہے۔ یہ ان کی کردار نگاری کے بارے میں ہے۔ افسانے کو عام طور پر حقیقت کے متضاد معنوں میں استعمال کیا جاتا رہا ہے لیکن یہ بھی درست ہے کہ افسانے اور ناول سے زیادہ ادب کی کوئی دوسری صنف حقیقت سے قریب تر نہیں ہے۔ افسانہ انسانوں کی سرگذشت ہے۔ اور اس سرگذشت کے سہارے افسانہ نگار زندگی پر تنقید اور اپنے نقطہ نظر کی تنقید کرتا ہے۔

ظاہر ہے کہ انسانوں کی یہ سرگذشت اسی وقت حقیقی اور پر اثر ہو سکتی ہے جب اس کے کردار حقیقی ہوں اور اپنی الگ ہستی رکھتے ہوں۔ وہ افسانہ نگاروں کے ہاتھ کی کٹھ پتلیاں بننے کی بجائے خود اپنے ذہن میں ساتھ لائے ہوں اور ان کے ذہن اپنے ماحول کی پیداوار ہوں اسی لئے سر والٹر سکاٹ نے ایک مرتبہ کہا تھا کہ میں ناول کے واقعات کی تشکیل خود نہیں کرتا۔ میں تو صرف نمائندہ کرداروں کی تخلیق کرتا ہوں۔ پھر وہ کردار جہاں چاہتے ہیں مجھے لے جاتے ہیں۔

چونکہ اس قسم کے نمائندہ اور جیتے جاگتے کردار عام انسانوں کے مجمع سے پریم چند ہی نے پیدا کئے ہیں۔ اس لئے ہم انہیں بھی پریم چند کے ورثہ میں شمار کریں گے۔ ہوری، گوبر، جھنیا، سکینہ، گاشتری، نمک کا داروغہ، شطرنج کے کھلاڑی اور ٹھاکر سجن سنگھ نہ جانے کتنے ہی ایسے جیتے جاگتے کرداروں کے نام گنائے جا سکتے ہیں۔ ان میں سے ہر ایک کے بارے میں بھی یہ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ صرف پریم چند کے ہاتھ کی کٹھ پتلی ہے یا ان کے خیالات کو خام اور

بلاواسطہ طریقے پر دُہرانے کا ایک بہانہ ہے۔

ظاہر ہے کہ اس قسم کے کرداروں کو پوری انفرادی نوک پلک اور اجتماعی آہنگ کا نمائندہ بنا کر پیش کرنا صرف اس وقت ممکن ہے۔ جب افسانہ نگار کا ارد گرد کی زندگی سے گہرا ربط ہو۔ اور وہ اس کی حرکت، جمود اور ردِ عمل پر قدرت رکھتا ہو۔ اسی وقت وہ زندگی کی حقیقی تصویریں پیش کر سکے گا۔ اور اپنے کرداروں کو جاندار اور زندہ جاوید بنا سکے گا اور اگر اس کا پیغام سچا ہے اور زندگی کا مطالعہ گہرا ہے تو حقیقی زندگی کے اس افسانوی اجزا سے اسکا پیغام اور نقطۂ نظر ایک بے ساختہ تاثر کی شکل میں قاری کے دل پر مرتسم ہوگا۔

آج پریم چند کے ورثے کا اہم ترین جزو یہی ہے کہ زندگی سے ہمارے ادیبوں اور افسانہ نگاروں کا رابطہ زیادہ گہرا، زیادہ قریبی اور زیادہ دیرپا ہو۔ وہ عوام سے ذہنی طور پر ہی محبت کرنا نہ سیکھیں بلکہ ان میں جاکر ان کے شانہ بشانہ دکھ سکھ بھوگیں، اُن کی زندگی کا مطالعہ کتب خانوں کے میناروں یا کتابوں کے دریچوں سے نہیں بلکہ اُن کے کھیتوں اور کھلیانوں میں، اُن کے گھروں اور آنگنوں میں جاکر کریں۔ تبھی اُن کے کردار زیادہ حقیقی ہوں گے اور صرف اُن کے اپنے خیالات کے بھدے سے پرچارک بننے کی بجائے زندگی کے مظہر بنیں گے اور تبھی ہمارا ادب صرف کچے نعروں اور میکانکی یکسانیت کا ادب بننے کے بجائے تنوع، رنگا رنگی اور حقیقی حسن سے آشنا ہوگا۔

اس کے یہ معنی ہرگز نہیں ہیں کہ ہمارے سارے ادیب شہری زندگی سے منہ موڑ کر دیہات اور قصبات میں جا بسیں۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ ادب کو نئی وسعت دینے اور فن کو فکری بالیدگی سے روشناس کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ ہمارا فن کار پریم چند کے اس ورثے کی روشنی میں نئی منزل کی طرف قدم بڑھائے۔

اُردو ناول کا اِرتقاء

ناول انگریزی لفظ ہے انگریزی کے اثر کے ساتھ ہمارے یہاں آیا اور دیکھتے دیکھتے سارے ادب پر چھا گیا۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ ہمارے یہاں قصے کہانیوں کا وجود نہ تھا یا داستان سرائی رائج نہ تھی۔ یہ کہنا واقعات سے انکار ہوگا۔ الف لیلہ، طلسم ہوشربا، بوستانِ خیال، باغ و بہار، فسانۂ عجائب، یہ سب قصے کہانیاں نہیں تو اور کیا ہیں۔ ان میں تخیل کی پرواز حق و ناحق کا تصادم، حُسن و عشق کی آویزش، کردار نگاری کے نمونے، انداز بیان کی خوبصورتی سب کچھ موجود ہے۔ ان کا پڑھنے والا طلسمی دُنیا میں پہنچ جاتا ہے۔ جہاں عجیب و غریب شخصیتیں اسے مسحور کر لیتی ہیں اور عجیب و غریب کارنامے حیرت میں ڈال دیتے ہیں۔ وہ ایسی ایسی باتیں سُنتا ہے، ایسے ایسے مناظر دیکھتا ہے جنہیں ہماری مادی، کثیف، بے رنگ و بے ربط زندگی سے دُور کا بھی واسطہ نہیں۔ ان داستانوں کو پڑھ کر آدمی مبہوت ہو سکتا ہے قائل نہیں ہو سکتا۔ اس کا وقت اچھی طرح کٹ جاتا ہے، عاقبت نہیں سدھرتی وہ کھو جاتا ہے کچھ پاتا نہیں۔ وہ تھوڑی دیر کے لئے زندگی اور اس کے مسائل کو بھول جاتا ہے۔ زندگی اُسے نہیں بھولتی۔

ان قصے کہانیوں اور ناولوں میں فرق ہے اور بہت بڑا فرق ہے۔ ناول اور زندگی کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ رہا یہ امر کہ وہ زندگی کیسی ہے اور کس طرح پیش کی گئی ہے۔ یہ دوسری بات ہے۔ ناول ایک مسلسل قصے کا دوسرا نام ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ وہ تاریخی نقطۂ نظر سے صحیح ہو مگر ایسا ہو سکتا ہے۔ ناول سے بہت سے کام لئے گئے ہیں جس طرح شاعری سے لئے گئے ہیں اس کے ذریعے سے طنز کے تیر برسائے گئے۔ وعظ و نصیحت کے دفتر کھولے گئے ہیں، سیاسی مسائل حل کئے گئے ہیں۔ مذہبی عقیدوں کو سلجھایا گیا ہے اور علمی مباحث بیان کئے گئے ہیں۔ مگر یہ سب ضمنی باتیں ہیں۔ ناول کا اصلی مقصد تفریحی ہے۔ دلچسپی قائم رکھنا اس کے لئے ضروری ہے وہ "تصویرِ بتاں" اور "حسینوں کے خطوط" کے ذریعے سے ہو یا تصوف اور اخلاق کے مسائل کی موشگافیوں سے۔ یورپ میں ناول کو ادبیات میں اٹھارھویں صدی میں جگہ ملی اور انیسویں

صدی میں یہ صف اول میں آگئی۔ اب اس سے جو کام لیا جاتا ہے وہ کسی اور طرح ممکن نہیں۔ یہ زندگی کی تصویر کشی اور تفسیر بھی، خواب جوانی کی تعبیر ہے اور سب سے بڑھ کر تنقید بھی۔ یہ ڈراما یا مضمون سے زیادہ مکمل ہے۔ مضمون نگار زندگی کے متعلق اظہار خیال کرتا ہے۔ ڈراما زندگی کو شعلے کی لپک اور لہو کی دھار بنا کر پیش کرتا ہے۔ مگر ناولسٹ زندگی کے چہرے سے نقاب اٹھاتا ہے۔ زندگی کو دیکھنے کے بعد اُسے دوسروں کو دکھانا بھی ناول نگار کا فرض ہے۔

ناول میں زندگی کے مختلف تجربات اور مناظر ہوتے ہیں۔ واقعات کا ایک سلسلہ ہوتا ہے۔ پلاٹ، کردار، مکالمہ، منظر نگاری اور فلسفۂ زندگی کی جھلک ہوتی ہے۔ ہر ناول ایک ذہنی سفر کا آغاز ہوتا ہے اور فطرت انسان سے نقاب اُٹھانے کی ایک کوشش۔ ناول لکھنے کے لئے بڑی پختگی اور بڑے رچے ہوئے شعور کی ضرورت ہوتی ہے جبھی تو ایک نقاد کے نزدیک یہ ایک حکیمانہ اور فلسفیانہ کام ہے۔ قصہ گوئی انسانیت کی ابتداء سے ملتی ہے۔ مگر ناول مہذب انسانوں کی ایجاد ہے۔ سرمایہ داروں نے افراد میں دلچسپی پیدا کی اور دلچسپی نے ناول کو جنم دیا۔

انگریزی میں رچرڈسن اور فیلڈنگ ناول کے موجد کہے جاتے ہیں۔ ہمارے یہاں نذیر احمد کی کہانیوں کو ناولوں کا اولین نمونہ کہا جا سکتا ہے۔ اگرچہ یہ مکمل نمونہ نہیں پھر بھی ہم آسانی سے نذیر احمد سے پہلے کے قصے ان کے بعد کے قصوں سے الگ کر سکتے ہیں۔ بعد کے قصوں میں ناول کی چند خصوصیات ملتی ہیں۔ یہ نذیر احمد کا ندرت ہے۔ مراۃ العروس ۱۸۶۹ء میں شائع ہوئی۔ اس کے چند ہی سال بعد اعظم گڑھ کے قیام کے زمانہ میں توبۃ النصوح لکھی گئی۔ نذیر احمد کی یہ دونوں کتابیں شائع ہو چکی تھیں کہ ۱۸۷۸ء میں فسانۂ آزاد پہلے اودھ اخبار میں اور پھر کتابی صورت میں شائع ہوا۔

نذیر احمد کی کہانیاں، تعلیمی، اخلاقی اور مذہبی نقطۂ نظر سے لکھی گئی تھیں۔ یہ شروع سے مقصدی تھیں اور اصغری والی کہانیوں میں پلاٹ مکمل اور واضح ہے۔ ابتداء، وسط اور تکمیل کا احساس بھی پایا جاتا ہے۔ قصہ رفتہ رفتہ بڑھتا اور پھیلتا جاتا ہے۔ مگر اشخاص قصہ جامد اور ساکن معلوم ہوتے ہیں۔ اصغری شروع سے نیک اور سعادت مند ہے۔ اکبری اُسکی ضد ہے۔ محمد عاقل اور محمد کامل کو جو حصہ قصہ کے شروع میں مل گیا۔ وہ اسے آخر تک نبھاتے ہیں۔ ہر کردار پہ ایک لیبل لگا ہوا ہے اور ناموں میں علامتی رنگ ہے۔ نصوح، فہمیدہ، عاقل

فطرت، ظاہر دار بیگ، مبتلا، صادقہ، اسی طرح کا نذیر احمد آتے ہیں جس طرح شیر وا میوپیٹر کے سے برآمد ہوئی تھی۔ اُن میں ترقی پذیری نہیں ہے۔ نذیر احمد کردار نگاری کے گُر سے پوری طرح واقف نہیں۔ اُن کے کردار فرشتے ہوتے ہیں یا شیطان۔ نذیر احمد کا تعارف انہیں زندہ رکھتا ہے۔ وہ اپنے طرزِ عمل سے زندہ نہیں رہتے۔ نذیر احمد سب کچھ بھول سکتے ہیں۔ مگر وہ مقصد نہیں بھول سکتے جس کے تحت وہ قصہ لکھتے ہیں۔ ان کے ناول جتنے اچھے وعظ ہیں اتنے اچھے قصے نہیں وہ قصے کو آزاد نہیں چھوڑ سکتے اور خود اس میں بیجا دخل انداز ہوتے ہیں۔ وہ راہِ نجات کی زندگی سے زیادہ قائل ہیں مگر ماحول کی مصوری ان کے یہاں بہت اچھی طرح کی گئی ہے۔ اسلامی سوسائٹی اور خاص کر اسلامی خاندانوں کی اندرونی معاشرت کی جو تصویریں نذیر احمد نے کھینچی ہیں وہ ایسی سچی اور بے لاگ ہیں کہ آنکھوں کے سامنے نقشہ پھر جاتا ہے۔ اور اُن کے قلم میں بلا کا زور اور جوش ہے۔ اسکی وجہ سے ان کی کہانیاں اب بھی مقبول ہیں۔ وہ بڑے شوق سے پڑھی جاتی ہیں مراۃ العروس اور توبۃ النصوح الماریوں میں محفوظ نہیں۔ چھوٹے بڑے [illegible] دلوں میں محفوظ ہیں۔ یہی اُن کی ابدی زندگی کی ضمانت ہے۔ اخلاقی اور اصلاحی ہونے کے باوجود وہ دلچسپ ہیں اور مقصدی ہونے کے باوجود زندہ۔

اسی زمانے میں سرشار نے قصے لکھنے شروع کئے اور بہت لکھے۔ سرشار کو قصہ لکھنے کی تحریک اودھ پنچ کے تفریحی مضامین سے ہوئی۔ مگر عجیب بات ہے کہ جس طرح نذیر احمد کی اولین تصانیف، توبۃ النصوح اور مراۃ العروس اُن کی شہرت کا باعث ہیں اسی طرح فسانۂ آزاد جو سرشار کا پہلا طبع زاد قصہ ہے اپنے مصنف کا نام زندہ رکھنے میں کامیاب ہے۔ سرشار فسانۂ آزاد کی وجہ سے زندہ ہیں۔ دوسری تصانیف سرشار کی وجہ سے لوگوں کو یاد ہیں۔ فسانۂ آزاد بھی ناول کی تعریف پر پورا نہیں اترتا۔ گرچہ اس کا مصنف اُسے ایک ناول کہتا ہے اور میاں آزاد کا ہر شہر و دیار میں جانا اور وہاں کی بُری رسموں پر جھلانا ناول کا پلاٹ بناتا ہے۔ یہ ایک آزاد افسانہ ہے اس میں نہ کوئی پلاٹ ہے نہ تسلسل اس کی کردار نگاری کچھ زیادہ تسلی بخش نہیں۔ زبان بھی کچھ کچھ صنوعی اور حد درجہ شاعرانہ ہو گئی ہے۔ اور قصہ بے طرح لمبا ہوتا چلا گیا ہے اور اکثر خلاف قیاس واقعات بھی داخل ہوتے گئے ہیں۔ پھر بھی اس میں اس ماحول کی لازوال تصویریں ہیں جس میں سرشار

سے اپنی آنکھیں کھولیں اور جن کو سرشار کی آنکھوں نے دیکھا تھا۔ آرنلڈ بینیٹ نے لکھا ہے کہ:۔

"تین چیزیں ناول نسٹ کو پرکھنے کے لئے کافی ہیں۔ اس کا دائرہ عمل، تنقید حیات اور اپنے افرادِ قصہ سے اس کا برتاؤ۔"

سرشار اپنے دائرۂ عمل میں اپنی مثال آپ ہیں اُن کو لکھنؤ اور اس کے گردونواح کی سوسائٹی سے عشق ہے۔ وہ بمبئی ہوں یا قسطنطنیہ ہیں، لکھنؤ کی فضا پیدا کرنے سے باز نہیں رہتے۔ سیرت نگاری سے اُنہیں کوئی لگاؤ نہیں اور سیرتوں کے تنوع سے وہ معاشرت کی تصویر بنانا جانتے ہیں۔ انہیں تو کارٹون اچھے بنانے آتے ہیں۔ انکی خلاقی اُن کی سب سے ممتاز خصوصیت ہے۔ اس خلاقی کا سب سے اچھا نمونہ تو خوجی ہے مگر سلارو الہ رکھی، سپہر آرا میں بھی اس کی وجہ سے جان پڑ گئی ہے۔ نوابوں کے دربار اور بیگمات کی زبان سرشار کے خاص مضمون ہیں۔ یہاں ان کا قلم خوب جوہر دکھاتا ہے۔ ظرافت کی مدد سے لمبے لمبے اور اکثر خلاف قیاس مکالموں کی دلچسپی بھی قائم رہتی ہے۔ سرشار اپنے پڑھنے والوں کو ہنسانے کے لئے خود ہنستے ہیں۔ وہ زندگی کو قہقہوں میں اُڑانا چاہتے ہیں وہ ایک زوال آمادہ تمدن پر طنز کرتے ہیں مگر اس کے دل دادہ بھی معلوم ہوتے ہیں۔ اُن کا طرز نثر اُردو کے ارتقاء کے لحاظ سے نذیر احمد سے زیادہ قدیم ہے۔ یہ فسانہ عجائب کی ترقی یافتہ صورت ہے۔ وہ نذیر احمد کے مقابلے میں داستانوں سے زیادہ متاثر معلوم ہوتے ہیں۔ مگر خلاقی اور ماحول کی مصوری انہیں نذیر احمد سے بڑا ناول نسٹ بناتی ہے۔

سرشار کے نام کے ساتھ شرر کا نام آنا ضروری ہے۔ ایک طرف سرشار کا مقابلہ رجب علی سرور سے کیا جاتا ہے۔ دوسری طرف شرر سے۔ شرر نے مضمون لکھے۔ تاریخیں لکھیں اور ناول لکھے مگر ملک میں وہ ایک ناول نویس کی حیثیت سے زیادہ مشہور ہیں۔ انہوں نے بیشتر تاریخی ناول لکھے ہیں۔ اُن میں جہاں تک پلاٹ کے ارتقاء کا تعلق ہے چستی اور حسن ترتیب دونوں موجود ہیں۔ شرر، سرشار سے بہتر صناع ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ داستان کا ڈھانچہ کتنا ضروری ہے۔ وہ دلچسپی قائم رکھنا ضروری سمجھتے ہیں۔ کردار نگاری کے زیادہ قائل نہیں معلوم ہوتے۔ شرر کو اُردو کا والٹر اسکاٹ کہا گیا ہے۔ مگر اسکاٹ بہتر فن کار ہے۔ شرر نذیر احمد کی طرح اپنا تبلیغی مقصد نہیں بھولتے اور نہ انہیں جزئیات

پر اتنی قدرت ہے جتنی اسکاٹ یا نذیر احمد کو۔ اسکاٹ جیسی ماحول کی تصویر پیش کرتا ہے وہ منہ سے بولی اٹھتا ہے۔ شرر کے ہیرو عربی، سیاسی، ہندوستانی جذبات سے متاثر ہوتے ہیں۔ صاف صاف معلوم ہوتا ہے کہ ان کا صرف نام عربی ہے۔ شرر کے سب ہیرو یکساں ہیں۔ ان میں کوئی بھی انفرادی خوبی نہیں۔ سب کے سب بہادر، نیک دل اور حسین ہیں۔ فطرت کی بھول بھلیاں اور جذبات کی گہرائیاں۔ شرر کے بس کی نہیں۔ بلکہ ایک طرف زیاد، حسن، منصور اور عزیز میں کوئی فرق نہیں۔ دوسری طرف ورجینا، انجلینا یکساں ہیں۔ صرف موہنا میں ایسی دلآویزی موجود ہے کہ وہ المیہ (TRAGEDY.) کی ہیروئن کہلانے کی مستحق ہے۔ ادبیات میں اس کے مقابلہ کی چند ہی عورتیں مل سکتی ہیں۔ فردوسی کی منیژہ، زہر عشق کی ہیروئن اور ٹالسٹائی کی اینا کرنینا میں جو سیرت کی بلندی، ارادہ کی پختگی اور عشق کی حرارت ہے وہی موہنا میں ہے۔ میرے خیال میں شرر کے بہترین ناول فردوس بریں اور منصور موہنا ہیں۔ شرر دراصل جرنلسٹ ہیں۔ اگر ان کے یہاں گہرائی اور واقفیت زیادہ ہوتی تو وہ بہتر ناولسٹ ہوتے۔

شرر کے ساتھ ساتھ اودھ پنچ اسکول کے ناول بھی قابل ذکر ہیں۔ سجاد حسین، نواب آزاد اور جوالا پرشاد برق کے تراجم اردو ناول کی تاریخ میں اہم ہیں۔ حکیم محمد علی کے تاریخی ناول بھی تاریخی اعتبار سے کچھ زیادہ قابل قدر نہیں۔ انہوں نے شرر کے طرز پر تاریخی اور معاشرتی ناول لکھے مگر ناول کو آگے نہ بڑھا سکے۔

قصہ مختصر اب تک ناول زیادہ تر قصہ کہانی کے چکر میں رہے۔ ان سے نذیر نے اصلاح، سرشار نے طنز اور شرر نے تبلیغ کا کام لیا۔ اودھ پنچ والوں نے قدامت کی طرف سے جدیدیت کو روکنے کی آخری کوشش کی۔ لیکن زمانے نے انہیں کامیاب نہ ہونے دیا۔ زبان کے لحاظ سے اُن میں سب سے زیادہ ادبیت نذیر احمد کے یہاں ہے۔ سرشار کی تصانیف صحرائی منظر کی طرح ہیں (جہاں بے حد تک خوب صورت قطعے اور نہایت بدنما سین گڈمڈ ملتے ہیں) شرر کا انداز بیان اگرچہ انگریزی سے متاثر ہے مگر کچھ زیادہ تسلی بخش نہیں۔ مرزا رسوا کے ناولوں سے یکسر نیا رنگ شروع ہوتا ہے۔ امراؤ جان ادا، شریف زادہ اور ذات شریف کا مصنف جدید رنگ کا ہے۔ رسوا نے تاریخی ناولوں کو چھوڑ کر حقیقت نگاری کو شعار بنایا۔ انہوں نے اپنے ناولوں کو اپنے زمانہ کی تصاویر سے سجایا بنایا۔

روزمرہ کی زندگی سے پلاٹ اخذ کئے اور چند معمولی شخصیتوں کو لے کر اُن کی عظمت اور دلآویزی کا احساس دلایا۔ رُسوا نے فطرتِ انسانی کا غائر مطالعہ کیا۔ اُن کا طرزِ تحریر صاف، واضح اور رواں ہے۔ انہیں خود اپنے ناولوں کے نئے ہونے کا احساس ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

"ہمارے ناول نہ ٹریجڈی ہیں نہ کامیڈی، نہ ہمارے ہیرو تلوار سے قتل ہوئے ہیں اور نہ اُن میں سے کسی نے خودکشی کی ہے نہ ہجر ہُوا ہے نہ وصل۔ ہمارے ناولوں کو موجودہ زمانے کی تاریخ سمجھنا چاہئے۔"

بقول ایک فاضل کے "امراؤ جان ادا" ایک دلچسپ قصہ ہے جس کی زبان دُھلی، منجھی اور سُلجھی ہوئی ہے۔ اور اندازِ بیان نہایت دل نشین ہے۔ اس قصے میں ایک ایسا حُسنِ انتظام اور اس کی تعمیر میں ایسا توازن ہے جو کم اُردو ناولوں کو نصیب ہے۔ رُسوا پہلے ناولسٹ ہیں جو معلمِ اخلاق ہونے کے علاوہ فن کار بھی ہے اور فن میں ضبط و نظم اور ڈرامائی احساس کے قائل ہیں۔

اب ہم اس زمانے میں آتے ہیں جب نئی نسل کبھی ادبِ لطیف کے ذریعہ سے کبھی نیچرل نظموں کے پیرائے میں، کبھی قومی اور اخلاقی سرمایہ سے اُردو ادب کو مالا مال کر رہی تھی۔ راشد الخیری کے ناول عورت کی مظلومیت کی داستان ہیں۔ مگر اُن کے اصلاحی جذبے، اُن کے تبلیغی انداز، ان کی خطابت، اُن کی جذباتیت، اُن کی اکتا دینے والی یکسانیت، راشد الخیری کو اس میدان میں کوئی بڑا درجہ نہیں دینے دیتی۔ ادبِ لطیف کے علم برداروں نے جہاں بھی حُسن تھا اس کی پرستش کی۔ انہوں نے ناول بھی لکھے مگر دراصل وہ انشاء پرداز تھے ناولسٹ نہ تھے۔

پریم چند اُردو کے بہت بڑے افسانہ نگار ہیں۔ انہوں نے کئی اچھے ناول لکھے ہیں۔ گو اس میں شک نہیں کہ دراصل وہ افسانہ نگار ہیں۔ انہوں نے اُردو ناول کو اچھی خاصی وسعت عطا کی۔ بازارِ حُسن، چوگانِ ہستی، گوشۂ عافیت، پردۂ مجاز، نرملا، غبن، میدانِ عمل اور گئودان سب دلچسپی سے پڑھے جا سکتے ہیں۔ ان میں گئودان اور گوشۂ عافیت سب سے بہتر ہیں۔ چوگانِ ہستی کا پہلا حصہ کامیاب ہے مگر دوسرا غیر ضرورت سے زیادہ طویل ہے یوں بھی پریم چند کے ناول ذرا زیادہ ہی لمبے ہو جاتے ہیں۔ اب تک جتنے ناول نکلے وہ صرف زندگی کے ایک گوشے کی تصویر بنانے پر قانع تھے۔ پریم چند کا میدان اتنا ہی وسیع ہے جتنی

کائنات۔ وہ ایک اچھے قصہ گو اور درجنوں جیتے جاگتے کرداروں کے خالق تھے۔ وہ ہندوستان میں بیٹھ کر ایران اور توران کے افسانے نہیں لکھتے نہ یہیں کے مال سے اپنی دکان بساتے سجاتے ہیں۔ مقامی رنگ، مقامی خصوصیات اُن کے یہاں اول سے آخر تک جھلکتی ہیں۔ وہ انسانی فطرت کو جانتے ہیں۔ اگرچہ نفسیات انسانی کی گہرائیاں اُن کے بس کی نہیں۔ اُن کا مشاہدہ تیز اور قوی ہے اور انہیں کرداروں کا پیدا کرنا اور انہیں پھولنے پھلنے کا موقع دینا خوب آتا ہے۔ اُن کی حقائق نگاری میں شعریت زائی ملتی ہے اور ایک بے تابی، ایک آوارہ نگہی ٹپکتی ہے جو آرنلڈ بینیٹ کی یاد دلاتی ہے۔ وہ شاعر بھی ہیں اور فلسفی بھی۔ ان کا ایک تصورِ حیات ہے۔ وہ غریبوں اور مظلوموں کے بہت بڑے ہمدرد ہیں۔ کسانوں کے جذبات اور دیہاتی زندگی کے مرقعے اُن کے یہاں بڑی کثرت سے ملتے ہیں۔ جہالت، غربت اور بیماری، رسم و رواج کا بھوت، دولت کی غلط تقسیم، مذہب کے نام پر انسانیت کا خون پریم چند سے دیکھا نہیں جاتا۔ وہ نہایت شریف آدمی ہیں اور بعض تلخ حقائق کی تاب نہیں لاسکے۔ وہ مرد عورت کی محبت کو بیان نہیں کرسکتے۔ اُن کے یہاں جذباتیت زیادہ ہے۔ اُن کے کرداروں میں بہت جلد انقلاب آتا ہے۔ پریم چند کا خیال ہے کہ انسان کی فطرت بالکل سفید ہوتی ہے نہ بالکل سیاہ۔ اس میں دونوں رنگوں کا عجیب اتصال ہوتا ہے۔ اگر حالات گرد و پیش اس کے موافق تھے ہوئے تو فرشتہ بن جاتا ہے۔ اور ناموافق ہوئے تو شیطان۔ وہ حالات مذکورہ کا ایک کھلونا ہے۔ مگر پریم چند اس پر بھی زور دیتے ہیں کہ ہماری سیرت ہی ہماری تقدیر ہے۔ پریم چند ایک تصورِ حیات رکھتے ہیں۔ وہ زندگی کی بھول بھلیاں دیکھ کر مایوس نہیں ہوتے بلکہ ان میں ایک راستہ نکالنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان مصلحانہ کوششوں کو بعض انقلاب پرست اچھی نظر سے نہیں دیکھتے۔ اُن کا خیال ہے کہ پریم چند اس خلیج کو پاٹنا نہیں چاہتے جو امیر و غریب کے درمیان ہے۔ اسے کم کرنا کافی سمجھتے ہیں۔ بعض کے نزدیک اُن کے ناول انسانوں کی ملا ہیں۔ ان میں قدرتی وسعت، پھیلاؤ اور نمو ہیں۔ پھر انہوں نے ادب کو بعض اچھے کردار دئے ہیں۔ ہوری، دھنیا، سورداس، سمن، دتے نرملا، گیان، شنکو اُن کے غیر فانی کردار ہیں۔ یہاں آکر معلوم ہوتا ہے کہ زندگی میں افراد کی فتح و شکست نہیں ہوتی بلکہ گروہ یا مقصد کی فتح و شکست ہوتی ہے۔ پریم چند کی زبان ناہموار ہے۔

فارسی کے فقروں کے ساتھ ساتھ ہندی کے الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ اور ہندی لکھتے لکھتے فارسی پر اُتر آتے ہیں۔ بایں ہمہ ان کا طرز سادہ، عام فہم اور پُرزور ہے۔ سادگی میں جوش پیدا کرنا ان کا کمال ہے۔

پریم چند کے اثر سے اُردو میں افسانہ نگاری اور ناول کی ترقی ہوئی۔ مگر ابھی ہمارے ناول مغربی ناولوں کے مقابلے میں بہت پیچھے ہیں۔ ناول لکھنے کے لیے جس گہرائی، حُسنِ ترتیب، تعمیری صلاحیت اور وسعت کی ضرورت ہے۔ وہ ہمارے یہاں ابھی نہیں آئی۔ ۱۹۲۵ء سے ۱۹۴۲ء تک افسانوں کی کثرت رہی۔ اب اچھے اچھے افسانہ نگار ناول کی طرف بھی متوجہ ہوئے۔ سجاد ظہیر کے ناولٹ "لندن کی ایک رات" کرشن چندر کی "شکست"۔ عزیز احمد کا "گریز" اور عصمت چغتائی کی "ٹیڑھی لکیر" یہاں قابل ذکر ہیں۔ ان سب ناولوں پر مغرب کا اثر ہے۔ خصوصاً گریز اور ٹیڑھی لکیر پر۔

اُردو میں یوں بھی نثر کی عمر نظم سے بہت کم ہے۔ نثر کو جو ترقی اس زمانہ میں ہوئی ہے۔ اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اُردو میں اگلا دَور ناول کا دَور ہوگا۔

مرزا رسواؔ کی شخصیت

"امراؤ جان ادا" کے مصنف کے بارے میں ہمارا علم بڑا محدود ہے۔ جو شخص اودھ کی سماجی زندگی کے اس قدر متنوع اور مختلف پہلوؤں کو مکمل طور پر پوری طاقت اور شدت کے ساتھ پیش کر سکے یقیناً اس کے مشاہدے اور تجربات کا میدان بھی بڑا وسیع ہوگا۔ اس میں شک نہیں کہ "امراؤ جان ادا" تاریخ نہیں ناول ہے اور اس کی حقیقت کی پرچھائیاں افسانوی انداز میں نظر آتی ہیں۔ لیکن بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ مرزا رسوا کی شخصیت اور ان کی زندگی بھی انہی افسانوی پرچھائیوں سے تعمیر ہوئی ہے۔

تعجب اور افسوس کی بات ہے کہ عہد جدید نے ان کے عظیم شاہکار "امراؤ جان ادا" کا صحیح ادبی مقام پہچاننے کے باوجود مصنف کے سوانح حیات کے بارے میں کچھ توجہ نہ کی۔ میں نے جو معلومات فراہم کی ہیں۔ ان کے ذرائع محدود ہیں۔ ان میں سے کچھ باتیں پرانے لکھنؤ اور اس کی ادبیات سے دلچسپی رکھنے والے حضرات سے دستیاب ہوئی ہیں۔ اور کچھ قدیم اردو جرائد کے فائلوں سے۔ یہ معلومات انتہائی تشنہ ہیں اور تصویر کی محض کچھ جھلکیاں پیش کرتی ہیں۔ مجھے امید ہے کہ کچھ عرصے میں میں اس تصویر کو زیادہ واضح اور مکمل صورت میں پیش کر سکوں گا۔

مرزا رسوا کا اصل نام مرزا محمد ہادی تھا۔ اور یہ بات یاد رکھنے کے قابل ہے کہ رسوا ان کا تخلص بھی نہ تھا۔ انہوں نے غزلوں میں مرزا تخلص کیا ہے۔ لیکن اس دور کی تہذیب اور دستور اخلاق کے لحاظ سے "امراؤ جان ادا" ناول لکھتے ہوئے اسے انہوں نے اپنے نام سے منسوب کرنا مناسب نہ سمجھا اور ایک فرضی نام مرزا رسوا اختیار کیا۔ لیکن یہ بات بہت جلد معلوم ہو گئی کہ یہ ناول مرزا محمد ہادی کی تصنیف ہے اور اس کے بعد وہ رسوا ہی کے نام سے مشہور ہو گئے۔ اس بات کی شہادتیں موجود ہیں کہ مرزا نے مرزا رسوا کے نام سے ایک فرضی کردار ایجاد کرنے کی کوشش کی تھی۔ امراؤ جان ادا کے بعد ان مرزا رسوا کی داستان

اتفاقاً امراؤ جان آدا کے فرضی نام سے لکھی گئی اور ناول رسوا کے نام سے چھپی۔

اس سے ظاہر ہے کہ امراؤ جان آدا اور مرزا رسوا دونوں ابتداً فرضی کردار تھے بعد کو رسوا مرزا محمد ہادی کا تخلص قرار پا گیا، اور امراؤ جان آدا کو لوگوں نے ایک تہذیب یافتہ اور تعلیم یافتہ طوائف سمجھ کر مرزا رسوا کی داستان کو اس کی تصنیف قرار دے دیا اور اس افسانے کی بنا پر مرزا محمد ہادی رسوا کے بارے میں مختلف روایتیں باور کر لیں مثلاً یہ کہ وہ ایک فرانسیسی عورت کے عشق میں بے قرار رہتے تھے جو انہیں چھوڑ کر فرانس چلی گئی تھی اور واپس آنے کا وعدہ کر گئی تھی۔ ان افسانوں کی حقیقت اس قدر ہے جتنی خود امراؤ جان آدا کی۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ لوگوں نے افسانے پر حقیقت کا گمان کر لیا۔ مشہور ہے کہ لوگ جارج ایلیٹ کی رمولا کو حقیقی کردار سمجھ کر فلورنس میں اس کا مکان ڈھونڈا کرتے تھے۔ اردو ادب کی تاریخ میں یہ بھی کوئی نئی بات نہیں ہے کہ کسی مصنف نے دستور تہذیب کے لحاظ سے ناول اور افسانوں کو اپنے نام کی بجائے فرضی نام سے لکھا ہو۔ امانت لکھنوی نے "اندر سبھا" کی تصنیف میں استاد کے تخلص سے کام لیا ہے اور اُسے اپنے نام سے منسوب نہیں کیا۔ حالانکہ آخر میں یہ پردہ اُٹھ گیا۔

بچپنے ہی میں مرزا کے سر سے والدین کا سایہ اٹھ گیا تھا۔ چچا اور چچی نے اُن کی پرورش کی۔ مگر ان دونوں بزرگوں کا بھی انتقال ہو گیا اور مرزا تنہا رہ گئے۔ اس زمانے میں اسکول میں پڑھتے تھے، عسرت کے باوجود تعلیم ترک نہ کی اور حاضری جاری رہی۔ پڑھتے رہے اور اسباب خانہ داری فروخت کر کے بسر کرتے رہے۔ مرزا کے ایک قریبی دوست سید افتخار حسین صاحب نے لکھا ہے کہ ایک میم صاحب اُن کی کوٹھی کے ہاں آیا کرتی تھیں۔ جو بعد کو لکھنؤ سے باہر چلی گئی تھیں۔ ان کو جب مرزا کا حال معلوم ہوا تو انہیں بہت رنج ہوا اور انہوں نے کچھ مدد کرنا چاہی۔ مگر مرزا کی غیرت نے قبول نہ کیا۔ وہ وقتاً فوقتاً لفافے میں کچھ نوٹ بھیج دیا کرتی تھیں۔ مگر کبھی اپنا نام و پتہ نہیں لکھا کہ مبادا مرزا واپس کر دیں۔ اس طرح مرزا نے انٹرنس کا امتحان پاس کیا۔ فرانسیسی خاتون کا جو قصہ مرزا کے نام سے منسوب کیا جاتا ہے ممکن ہے وہ اسی واقعہ کا عکس ہو۔ اس میں شک نہیں کہ جب مرزا نے امراؤ جان آدا کے نام سے فرضی مرزا رسوا کی کہانی لکھی تو اس کی ترتیب میں یقیناً اس حادثے کا شدید عکس رہا ہوگا۔

انٹرنس کے بعد مرزا نے کل اثاثہ فروخت کر کے کتابیں خریدیں اور ضروری اشیاء فراہم

کر کے لڑکی کالج میں داخل ہو گئے اور اوورسیری کا امتحان پاس کر کے کسٹم میں تعینات ہو گئے۔ ستر روپیہ تنخواہ اور بیس روپیہ الاؤنس ملتا تھا۔ مرزا کی اس دور کی زندگی کا عکس اُن کے ناول "شریف زادہ" میں ملتا ہے اور مرزا جعفر حسین کا کردار حقیقی ہے۔

مرزا کا خرچ نہایت محدود تھا لہٰذا نوے روپیہ ماہوار میں روپے پس انداز ہونے لگے۔ اسی اثنا میں سائنس کا شوق پیدا ہوا۔ مرزا کی شخصیت میں یکسوئی اور یک جہتی بے انتہا تھی۔ اُن کا اندازِ فکر بڑا رومانوی تھا۔ وہ جس جذبے کا شکار ہوتے تھے اُسے انتہا تک پہنچا دیتے تھے۔ لہٰذا سائنس کے شوق میں چھ مہینے کی چھٹی لی اور لکھنؤ چلے آئے۔ یہاں پسماندہ روپے سے بمبئی سے سائنس کے آلات منگائے۔ سید افتخار حسین نے مرزا کے مطالعہ کا حال اس طرح بیان کیا ہے :-

"دال، چاول، گھی، لکڑی خرید کر مکان میں رکھی اور دروازہ مقفل کر لیا صرف بہشتی اور مہتر کے آنے پر کھلتا تھا۔ جب بھوک نے ستایا، کھچڑی چڑھا دی جیسی کچی بھلی پکی کھا لی۔"

چھ مہینے اسی استغراق کے ساتھ سائنس کا مطالعہ جاری رہا۔ چھٹی ختم ہوئی تو استعفٰی بھیج دیا۔

جب سارا پس ماندہ روپیہ ختم ہو گیا تو مجبوراً دروازہ کھلا اور ملازمت کی تلاش ہوئی کرسچن کالجیٹ سکول میں جو اب کرسچن کالج ہے پچیس روپے ماہوار پر ہیڈ مولوی مقرر ہو گئے۔ بعد کو پرائیویٹ طور پر ایک ٹیچر کی حیثیت سے پنجاب یونیورسٹی سے ایف۔ اے اور بی۔ اے کے امتحانات پاس کئے۔

ان کے بی۔ اے پاس کرنے کا ایک لطیفہ مشہور ہے۔ اس زمانے میں انگریزی دانی اس قدر عام نہیں ہوئی تھی۔ اور بی۔ اے کی ڈگری ایک کارنامہ سمجھی جاتی تھی۔ ایک مسلمان صاحب سے کسی محفل میں ملاقات ہوئی۔ یہ حضرت یو پی میں پہلے مسلمان گریجویٹ تھے اور سر سید احمد خاں نے انہیں مبارکباد کا تار بھی بھیجا تھا۔ مرزا سے کہیں کچھ بحث ہوئی انہوں نے طنزاً کہا کہ مرزا صاحب بی۔ اے کرنا کوئی کھیل نہیں ہے۔ وغیرہ وغیرہ۔ مرزا کو جوش آگیا۔ دو چار ہجویہ شعر ان کے حسب نسب کے بارے میں کہے اور خود بی۔ اے پاس کرنے کا تہیہ کر لیا۔

مرزا صاحب بی-اے کا پرائیویٹ امتحان دینے لاہور پہنچے۔ مگر قیام کا کوئی انتظام نہیں تھا مرزا صاحب کا بیان تھا کہ جب اسٹیشن پر پہنچے اور تانگے والے نے پوچھا کہ صاحب کہاں لے چلیں تو خیال آیا کہ ٹھہرنے کا کوئی انتظام تو کیا ہی نہیں ہے۔ کہا بازار لے چلو۔ جب تانگہ بازار سے گزر رہا تھا۔ تو طوائفوں کے کوٹھے نظر پڑے۔ مرزا نے سامان اتروا کر ایک کوٹھے کی راہ لی، طوائف نے جو دیکھا کہ ایک صاحب مع بستر اور سازو سامان چلے آتے ہیں۔ تو اس نے حال پوچھا۔ جب اُسے یہ معلوم ہوا کہ بی-اے کا امتحان دینے کی غرض سے آئے ہیں تو اس نے اپنے ہاں ٹھہرایا، جب تک وہاں قیام رہا اُس نے گانا بجانا موقوف کر دیا۔ کہ اُن کی پڑھائی میں خلل نہ ہو۔ بے حد خاطر تواضع کی اور جب چلتے وقت مرزا نے کچھ معاوضہ دینا چاہا تو اس نے نہایت سختی سے انکار کیا۔ مرزا پینسٹھ روپے اُس کے بستر پر پھینک کر چلے آئے۔

بی-اے پاس کرنے کے بعد مرزا ہیڈ مسولوی سے باقاعدہ ٹیچر ہو گئے۔ مرزا کی انگریزی کی استعداد بہت اچھی تھی۔ چنانچہ افتخار حسین صاحب لکھتے ہیں کہ جب میں کالج میں تھا تو فارسی کورس کا جو انگریزی ترجمہ مرزا نے شائع کیا تھا وہ بہترین ترجمہ سمجھا جاتا تھا۔ مرزا ترقی کرتے کرتے سو روپیہ تنخواہ پانے لگے۔ نہ جانے کس وجہ سے قرضدار ہو گئے تھے۔ اس لئے آدھی تنخواہ اُس قرضے کی ادائیگی میں چلی جاتی تھی۔ کرائے کا مکان کالج کے قریب تھا جو اب بھی موجود ہے۔ دو بیویاں تھیں اور ایک لڑکا تھا۔

مرزا کی دوسری شادی کا قصہ بھی بڑا ہی دلچسپ ہے ان کی دوسری بیوی نہایت مالدار اور لکھ پتی تھیں۔ قدیم بیگمات اودھ کی تہذیب اور رسم و رواج کی قائل تھیں۔ ان کی جائیداد بھی کافی تھی۔ اور مال و دولت بھی۔ خود پروفیسر مسعود حسن رضوی کا بیان ہے کہ ایک وسیع اور شاندار مکان میں مرزا صاحب سے ملاقات ہوئی جو راجہ کے بازار میں تھا۔ اس کا بڑا شاہانہ پھاٹک تھا۔ اور مکان بھی انتہائی پُر فضا تھا۔ یہ مرزا صاحب کا اپنا مکان تھا۔ اس وقت تمام جائیداد اور اثاثہ ختم کر چکنے کے بعد وہی ایک مکان رہ گیا تھا۔

مرزا کو جہیز میں اثاثہ اور جائیداد کے علاوہ سواری کے لئے ایک گھوڑا بھی ملا تھا۔ اس کے علاوہ جمعرات کے روز اُن کے اوپر سے صدقہ اُتارا جاتا تھا۔ اس کی صورت یہ ہوتی تھی کہ سسرال سے ایک ماما ایک خوان میں ضروری سامان لے کر آتی تھی۔ بھیجے اور کوے بھی

ہوتے تھے۔ مرزا صاحب کلاس میں پڑھا رہے ہیں وہ مع ساز و سامان کے اندر چلی آئی۔ مرزا صاحب نے کتاب اُلٹ کر میز پر رکھ دی اور لڑکوں سے کہا۔

"دو منٹ ٹھہر جائیے، میرے اُوپر سے ذرا صدقہ اُتر رہے"۔

کرسی ذرا الگ کر لی اور ماما نے پہلے بھنے چنے مٹھی میں پکڑ کر ان کے سر کے چاروں طرف گھمائے تصدق کئے اور چھوڑ دئیے۔ وہ تمام رسوم ادا کر چکی تو مرزا صاحب نے کتاب کھولی اور جہاں سے چھوڑا تھا اس سے آگے پڑھانا شروع کیا۔

مرزا نے کسی عالم میں بھی روپیہ کی پروا نہیں کی۔ کرسچن کالج کی ملازمت سے چھٹی لے کر حیدرآباد چلے گئے۔ وہاں کافی مرفع الحال ہو گئے تھے۔ چنانچہ جب وہاں سے واپس ہوئے ہیں تو سیکنڈ کلاس میں آئے اور بڑے اہتمام سے رکاب گنج کی ہوادار منزل میں مقیم ہوئے۔ پروفیسر مسعود حسین رضوی کا بیان ہے کہ جب وہ اندہ مرزا صفی مرحوم اُن سے ملنے ہوادار منزل پہنچے تو بالائی منزل میں مقیم تھے۔ بڑا وسیع کمرہ تھا۔ ایک کونے میں ٹاٹ بچھا ہوا تھا اور اس پر مرزا بیٹھے ہوتے تھے۔ دو دریاں اس کے برابر غالباً آنے جانے والوں کے لئے بچھا دی گئی تھیں۔ حیدرآباد سے واپس آنے کے تھوڑے ہی عرصے بعد کا یہ نقشہ کافی عبرتناک ہے۔

مرزا حیدرآباد گئے تو اپنی جگہ عارضی طور پر کسی اور صاحب کو مقرر کرا گئے۔ انہوں نے چھ مہینے میں کچھ ایسی چال چلی کہ مرزا کی نوکری جاتی رہی اور اُن کا تقرر ہو گیا۔ اور انہوں نے پچاس روپیہ ماہوار قبول کر لئے۔ جب مرزا کو پتہ چلا تو لکھنؤ آئے۔ پرنسپل نے کہا کہ اگر آپ اس جگہ پر آنا چاہتے ہیں تو ہم پچاس روپیہ ماہوار سے زیادہ نہ دیں گے۔ مرزا نے پچاس روپے بھی قبول کر لئے۔ اور اُن کی تنخواہ سو سے گھٹ کر پچاس رہ گئی۔

پچاس روپیہ ماہوار تنخواہ سے قرضے کی ادائیگی کی رقم نکال کر جو کچھ بچتا تھا اس میں سارا خاندان گذر بسر کرتا تھا۔ مرزا کی حالت کا اندازہ اس سے کیا جا سکتا ہے۔ کہ علم ہمیشہ پڑھنے کا شوق تھا۔ خود پڑھتے تھے اور نئی نئی صورتیں نکالتے تھے۔ ایکبار ایک قاعدہ ایجاد کیا اور افتخار حسین صاحب کو بتایا۔ انہوں نے اس سے بہتر ایک قاعدہ بتایا جو ڈفرنشل کیلکولس کا تھا۔ مرزا نے پوچھا یہ کس کتاب سے حاصل کیا۔ انہوں نے

نام بتایا۔ مرزا نے نوٹ کر لیا۔ اسی طرح علم ہیئت اور سائنس کی مختلف کتابوں کے نام وقتاً فوقتاً نوٹ کرتے رہے۔ تنخواہ ملی تو پچیس روپے قرض کے نکل گئے۔ باقی پچیس کی کتابیں خرید لیں۔ چار روپے کتب فروش کے ادھار کر لئے۔ گھر آئے تو بیوی نے تنخواہ کا حال پوچھا سارا حساب بتا دیا اور کہنے لگے خدا نے رزق کا وعدہ کیا ہے دے گا اس وقت کتابوں کی ضرورت تھی لے آیا، مرزا کی غیرت یہ بھی گوارا نہ کر سکتی تھی کہ کسی سے کتابیں بھی مستعار لیں۔

اب لگے ہاتھوں رزق کا حال بھی سن لیجئے۔ اپنے ایک عزیز شاگرد کے مکان پر رات کے دو بجے کے قریب پہنچے، دستک دی۔ اُن کے والد چونکہ طبابت بھی کرتے تھے لہٰذا یہ سمجھے کہ خدانخواستہ مرزا صاحب کے ہاں کسی کی طبیعت خراب ہے۔ باہر آئے تو ماجرا پوچھا۔ مرزا صاحب نے نہایت بے تکلفی سے کہا کہ ہمارے ہاں تین دن سے کھانا نہیں پکا تھا۔ آج کہیں سے کچھ انتظام ہو گیا۔ بیگم نے کہا کہ لاؤ میٹھے چاول ہی پکا لیں۔ خیال آیا کہ ہمارا شاگرد میٹھے چاول بڑے شوق سے کھاتا ہے۔ لاؤ اُسے بھی بلا لائیں۔ ... چلا آیا۔ مرزا کی لاابالی طبیعت اس بات کے ... میں کوئی عار محسوس نہ کرتی تھی کہ اُن کے ہاں کھانا نہیں پکا ہے، لیکن دوسروں کے آگے ہاتھ پھیلانا اُن کی غیرت کے خلاف تھا۔

اسی طرح کرسچین کالجیٹ اسکول کا ایک قصہ ہے، ایک روز بہت خوش خوش کلاس میں آئے۔ لڑکوں نے پوچھا تو کہنے لگے آج ہم بہت خوش ہیں۔ اللہ تعالیٰ بڑا مسبب الاسباب ہے کئی روز سے ہمارے ہاں کھانا نہیں پکا تھا۔ کل مہادیو پرشاد ناول فروش (جو لکھنؤ کے مشہور کتب فروش تھے) مل گیا۔ کہنے لگا۔ آج کل جاسوسی اور خونی ناولوں کی بہت مانگ ہے۔ خونی قاتل، خونی عاشق وغیرہ نکل چکے ہیں، آپ خونی جورو لکھ دیجئے۔ میں نے کہا لکھ تو دوں گا مگر سو روپیہ لوں گا۔ وہ راضی ہو گیا۔ میں نے کل لکھنا شروع کیا۔ رات بھر لکھا۔ صبح اس کو ناول کا مسودہ دے کر اور روپیہ لے کر آ رہا ہوں۔

مرزا کی غیرت، تنگ دستی اور لاابالی پن کا یہ واقعہ مثال کی حیثیت رکھتا ہے اپنے ایک دوست کے ساتھ علم ہیئت کی ایک کتاب خریدنے چوک کے کسی کباڑیے کے یہاں جا رہے تھے۔ راستے میں ایک دوست ملے۔ انہوں نے خیریت پوچھی۔ مرزا نے رسماً جواب

دیا۔ انہوں نے کہا لڑکا تو اچھا ہے؟ مرزا نے کہا۔ "وہ کہیں چلے گئے ہیں"۔ پوچھا کیوں؟ کہنے لگے کہ وہ اپنے اخراجات کے لئے زیادہ چاہتے تھے میں کفیل نہ ہو سکا۔ اس لئے انہوں نے میرے ساتھ رہنا پسند نہ کیا اور چلے گئے"۔ پوچھا کہ کسی سے دریافت کیا؟ کہنے لگے۔ "دو ایک صاحبوں سے کہا تھا"۔ اُن کے دوست حیرت سے ان کا منہ تکنے لگے کہ دو مہینوں سے برابر روزانہ ملاقات ہوتی تھی۔ پھر بھی مرزا نے اس واقعے کا ذکر اُن سے نہ کیا تھا۔[1]

مرزا کے ذوق شوق کا عجیب عالم تھا۔ کبھی ایک طرزِ زندگی کی طرف رجحان ہوتا تھا کبھی دوسرا۔ اور جس طرف رغبت ہوتی تھی بے پناہ ہوتی تھی جب تک اُس شے کا ذوق شوق رہتا۔ دوسری تمام چیزوں سے توجہ ہٹ جاتی تھی۔ کبھی مذہبیات کا زور شور ہوا تو اس قدر کہ مناظرے کرنے لگے اور اصولِ مناظرہ پر ایک رسالہ بھی تصنیف کیا۔ اُسی زمانے کا تذکرہ ہے کہ پنج شنبہ کے روز کسی صاحب کو گولہ گنج میں ملے۔ انہوں نے دریافت کیا۔ کہ مرزا صاحب کہاں سے تشریف لا رہے ہیں۔ مرزا صاحب نے نہایت خفگی سے جواب دیا۔ کہاں سے کیا معنی؟ حضرت آج نوچندی جمعرات ہے۔ آج اس وقت بھلا میں سوائے درگاہ حضرت عباس سے اور کہاں سے آ سکتا ہوں؟ گویا کوئی اور امکان ہمرے سے ہو ہی نہیں سکتا۔ حالانکہ جب رنگ رلیوں کا زمانہ تھا تو سارا وقت طوائفوں اور اربابِ نشاط کے درمیان گذرتا تھا۔ اور اسی ماحول سے کام تھا ــــــ لوگ اس زمانے کا حال بتاتے ہیں کہ شہر بھر کے شرابی، جواری، لُچّے اور آوارہ اُن کو گھیرے رہتے تھے اور مرزا صاحب مست اور خوش تھے۔

مختلف علوم کے بارے میں بھی ان کا یہی رویہ تھا۔ کبھی فلسفے کی طرف رجحان ہو گیا تو سارا وقت اسی پر صرف ہوا۔ کبھی عربی کی طرف میلان ہوا تو عربی پڑھ ڈالی۔ کبھی علم ہیئت، کبھی شاعری اور ناول نگاری، کبھی سائنس، کبھی ریاضی اور حساب تو کبھی مسمریزم۔

فلسفہ کا ذوق ہوا تو "الحکم" نامی ایک رسالہ نکالا۔ اس رسالے میں اعلیٰ نظریاتی مضامین چھاپے، اسی زمانے کا تذکرہ ہے کہ لکھنؤ میں اُردو انسائیکلوپیڈیا مرتب کرنے کی تجویز ہوئی۔ مہاراجہ محمود آباد نے ڈیڑھ لاکھ روپیہ دینے کا وعدہ کیا۔ مختلف علوم سے متعلق

---

[1] اس روایت کی تصدیق نہیں ہو سکی۔

کمیٹیاں بنادی گئیں۔ فلسفہ کی کمیٹی کے صدر مرزا رسوا اور سکریٹری مولوی عبدالماجد فلسفی دریابادی مقرر ہوئے۔ مہاراجہ صاحب نے اُن سے ملاقات کی خواہش ظاہر کی تھی لہٰذا عبدالماجد صاحب اُن کو اپنے ساتھ لے کر مہاراجہ صاحب سے ملانے گئے۔ مہاراجہ صاحب نے پوچھا "آپ کی تعریف کیجیئے"۔

مولانا عبدالماجد نے بتایا کہ آپ مرزا رسوا صاحب ہیں۔

اس سے پہلے کہ مہاراجہ صاحب کچھ اور کہتے یا اپنی مسرت کا بھی اظہار کر پاتے، مرزا نے کہا۔ "اور آپ کی تعریف کیجیئے"۔

کہنے کو تو مولانا عبدالماجد صاحب نے کہہ دیا کہ "آپ مہاراجہ صاحب محمود آباد ہیں"۔ مگر دل ہی دل میں مہاراجہ صاحب سے بڑے شرمندہ ہوئے کہ مرزا نے ایک لمحہ کے لئے بھی نہیں بخشا اور بالکل مساویانہ سلوک کیا۔

ایک صحبت میں موسیقی کا تذکرہ چھڑا، کہنے لگے "ہاں موسیقی مجھے ضرور سیکھنا ہے کیونکہ ہم لوگوں میں اس وقت تک کسی کا علم کامل نہیں سمجھا جاتا جب تک موسیقی نہ جانتا ہو"۔ "ہم لوگوں" سے مرزا کی مراد کیا تھی؟ مسلمانوں یا کسی مذہبی عقیدے کے گروہ سے نہیں ہو سکتی ممکن ہے یہ اشارہ فلسفی ہونے کی طرف ہو۔ کیونکہ ابوعلی سینا کو اس وجہ سے عالم اور حکیم نہیں مانا گیا تھا کہ اُسے موسیقی نہیں آتی تھی، اور اسی لئے اس نے موسیقی میں دسترس بہم پہنچائی۔ ایک آلہ ایجاد کیا جو اس کے نام کی رعایت سے سیناتی اور بعد کو شہنائی کہلایا۔

بہرحال مرزا صاحب نے بڑے شدومد سے موسیقی سیکھنا شروع کی اور ایک استاد کو ملازم رکھا جو لکھنؤ کے کسی مشہور گھرانے سے تعلق رکھتا تھا۔ اس کا بیان تھا کہ بڑے بڑے اچھے گویے ان باریکیوں کو نہیں پہنچ پاتے جنہیں مرزا چھ مہینے کے بعد سمجھنے لگے تھے۔ اور گاتے گاتے ٹوک دیتے تھے۔

ایک بار مسعود حسن صاحب رضوی مرزا سے ملنے گئے، مرزا صاحب نے اپنے موسیقی کے شوق کا تذکرہ کیا، کہنے لگے مجھے ان دنوں بڑا باکمال استاد مل گیا ہے۔ اس کے باکمال ہونے کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ وہ اپنے کو باکمال نہیں سمجھتا۔ وہ مغلیہ دربار کے شاہی گویے کے خاندان سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کے پرکھوں میں سے کسی نے اکبر یا ہمایوں

کی پیدائش کے موقع پر مبارک باد کا ترانہ گایا تھا وہ گیت مجھے یاد ہے اور لَے سے میں گلے سے بھی ادا کر سکتا ہوں اور انگلیوں سے بھی۔ مرزا صاحب سے وہ بول تحت اللفظ میں سنا بھی دیئے تھے۔ اور یہ کہا تھا کہ شیوں کا زمانہ ہے ورنہ میں آپ کو گا کر سناتا۔ مسعود صاحب نے کہا۔ مرزا صاحب وہ بول مجھے بھی لکھوا دیجئے۔ مرزا صاحب نے بہ لطائف الحیل ٹال دیا۔ کہنے لگے پھر کبھی لکھ لیجئے گا ـــــ اس کے دو ہفتے بعد مرزا محمد ہادی عزیز لکھنوی مکاب گنج میں مسعود حسن صاحب رضوی کو ملے۔ اُن سے مرزا صاحب کا تذکرہ آیا۔ کہنے لگے۔ مرزا رسوا صاحب کہتے تھے۔ کہ مسعود صاحب ان بولوں کو لکھے لیتے تھے۔ بھلا بتلائیے آپ بھی غضب کئے دیتے تھے۔ اُن کی عمر بھر کی کمائی اُن سے لے رہے تھے۔

انسانی فطرت کا یہ بھی ایک عجیب پہلو ہے۔ ایک ایسا شخص جس نے کبھی بخل نہیں کیا۔ اتنی ذرا سی بات کو محسوس کر سکتا تھا۔ اُن کی فیاضی، سیر چشمی اور لاابالی پن کے بہت سے قصے مشہور ہیں۔ جن صاحب نے اُن کی غیر حاضری میں اُن کی ملازمت پر قبضہ کر لیا تھا۔ ان کا ذکر انہوں نے کبھی بُرے پیرایے میں نہیں کیا۔ بلکہ اس واقعے کا ذکر بھی نہ کرتے تھے۔ اس کے علاوہ ایک صاحب نے جن کا نام محمد تقی تھا اور جن کے باپ مرزا صاحب کے والد کے ہم نام تھے۔ اُن کی بی۔ اے کی ڈگری پر قبضہ کر لیا اور چرا کر لے گئے۔ مگر انہوں نے کبھی شکایت نہیں کی۔ لوگ اُن کے علم و فضل پر حیرت کرتے۔ تو وہ کہتے کہ تم لوگ محنت نہیں کرتے ورنہ یہ کچھ مشکل نہیں ہے۔

مرزا جعفر حسین مرحوم جن کا تذکرہ شریف زادے میں آیا ہے، کہتے تھے کہ مرزا کے کام محیر العقول تھے۔ اگر کسی کے سامنے بیان کریں تو مشکل سے باور کرے گا۔ خود میرے گھر پر بیٹھے تھے۔ سامنے علم ہیئت سے متعلق کوئی آلہ رکھا ہوا ہے اور ایک صاحب سے علم ہیئت پر بحث ہو رہی ہے اور دو ناول "ذات شریف" اور "شریف زادہ" لکھے جاتے ہیں۔ کبھی ایک ناول کی کچھ سطریں لکھیں، کبھی دوسرے کی۔ یہ تینوں کام وہ بآسانی ایک ساتھ کرتے تھے۔

مرزا رسوا کی شاعری پر بہت کم لوگوں نے توجہ کی ہے۔ مرزا اچھے غزل گو تھے اور کلام پر پوری قدرت رکھتے تھے۔ اس کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاتا ہے کہ امراؤ جان ادا

کے مشاعرے کی تمام تر غزلیں انہوں نے کہی ہیں اور ہر غزل میں علیحدہ رنگ قائم رکھنے کی کوشش کی ہے جس شخص کے نام سے غزل لکھی اسی کی شخصیت اور اس کے مزاج سے مطابقت کا لحاظ رکھا، کسی محفل میں کوئی نواب زادے بار بار خواجہ وزیر کا یہ شعر پڑھتے تھے اور مبالغے کے ساتھ تعریف کرتے تھے ؎

ادا سے جھک کے ملتے ہو نگہ سے قتل کرتے ہو
ستم ایجاد ہو ناوک لگاتے ہو کماں ہو کر

جی حضوری مصاحبین ہاں میں ہاں ملاتے تھے نواب زادے نے کہا، کہ "کماں ہو کر" کا قافیہ اس سے بہتر باندھنا ناممکن ہے۔ مرزا رسوا نے اس پر قطع کلام کیا اور کہا کہ آخر خواجہ وزیر بھی انسان ہی تھے اور اب بھی ایسے لوگ ہیں جو اس سے بہتر اس قافیے کو صرف کر سکتے ہیں۔ چنانچہ قلم دوات لے کر بیٹھے۔ ۲۵ اشعار کی غزل اس بحر میں کہی اور چار پانچ اشعار میں یہ قافیہ باندھا۔ ایک شعر یہ تھا ؎

حیا کی شوخیوں سے اُٹھتے اُٹھتے جھک گئیں نظریں
مری قسمت سے اُن کے تیر بھی آئے کماں ہو کر

داغ کی مشہور غزل کا شعر ہے ...؎

زیر دیوار ذرا جھانک کے تم دیکھ تو لو!
ناتواں کرتے ہیں دل تھام کے آہیں کیونکر

مرزا نے اسی بحر میں غزل کہی۔ دونوں مطلعوں کی رنگینی ملاحظہ ہو:۔

ہم نشینوں سے چھپا کر تمہیں چاہیں کیونکر — چھپ سکیں گی یہ محبت کی نگاہیں کیونکر
ضد بھی اک وضع ہے چاہت شہ نباہیں کیونکر — جو نہیں چاہے بھلا وہ اُسے چاہیں کیونکر

اس غزل کے چند اور اشعار یہ ہیں:۔

راہ ہر اک کی جُدا اور ہر اک طالبِ یار — دیکھیں اس کوچے میں ملتی ہیں یہ راہیں کیونکر
خانۂ آئینہ بھی اُن کا مقابل نکلا — دیکھیں لڑتی ہیں نگاہوں سے نگاہیں کیونکر

اور اس شعر میں بڑی ندرتِ فکر اور اُپج کا ثبوت دیا ہے اور روایتی مطلب سے الگ ہٹ کر نئی راہ پیدا کی ہے۔

دم آخر مری بالیں پہ نہ لاؤ اُس کو — دیکھی جائیں گی یہ حسرت کی نگاہیں کیونکر

افتخار حسین صاحب کا بیان ہے کہ مرزا کی غزلوں کی تعداد کئی سو تھی۔ پروفیسر مسعود حسن رضوی کے نزدیک خود مرزا صاحب نے کہا تھا کہ میری غزلوں کی تعداد کئی ہزار تک پہنچ گئی ہے، کوئی انتخاب کر کے چھاپے تو کم از کم چار مجموعے نکل آئیں گے، بہرحال مرزا صاحب کو شاعری سے بڑا شغف تھا۔ انہوں نے غزلیں بھی جمع کی تھیں۔ ایک بار کسی نے اُن سے پُوچھا کہ آپ نے اپنا کلام اکٹھا نہ کیا۔ مرزا کی آنکھوں میں آنسو بھر آئے کہنے لگے:۔

"دیوان مرتب کیا۔ دو سو صفحات سے زائد کا ہُوا۔ جب دوسری شے کا دور شروع ہوا۔ دیوان سے توجہ ہٹ گئی۔ ایک روز بنئے کے ہاں سے کچھ منگایا۔ اس کے ورق میں پڑیا بندھ کے آئی تو طاق پر دیکھا، دیوان ندارد، بنئے کے ہاں دوڑے گئے، چند ورق باقی تھے، بقیہ کی پڑیاں بندھ گئیں معلوم ہوا صاحبزادے نے ردی سمجھ کر دو پیسے سیر بیچ ڈالا"

مرزا اپنے دیوان کے بارے میں کہتے تھے کہ کسی کا دیوان اشرفیوں میں بکا۔ اور میرا دیوان دو پیسے سیر، بہرحال حصہ امراؤ جان ادا اور دوسری تصانیف میں محفوظ ہے اس سے اُن کی سلاستِ زبان، ندرتِ فکر اور قدرتِ کلام کا اندازہ ہوتا ہے۔

مرزا بڑے بذلہ سنج تھے، اُن کے مذاق میں بھی بڑی کیفیت اور لطف تھا۔ کوئی صاحب مرزا کے پاس اپنی ایک رُباعی اصلاح کے لئے لے گئے۔ مرزا نے انکار کیا جب انہوں نے بہت اصرار کیا تو مرزا صاحب نے اس پر غور کیا۔ تین مصرعوں میں جوانی کی کیفیت نظم کی گئی تھی کہ ہم جوانی میں ایسے تھے۔ چوتھا مصرع یہ تھا۔ ع

پیری نے کہا کہ خواب دیکھا ہوگا

مرزا نے کہا شاعری ایک لفظ کی ہوتی ہے، اگر ایک لفظ مناسب ہے تو شعر کہیں سے کہیں پہنچ جاتا ہے۔ ورنہ کچھ بھی نہیں۔ اول تین مصرعے ٹھیک ہیں۔ چوتھے مصرعے میں پیری کا لفظ مناسب نہیں ہے۔ انہوں نے کہا اصلاح فرما دیجئے۔ انہوں نے قلم اُٹھا کر پیری کی جگہ بیوی لکھ دیا۔ اس پر بڑا قہقہہ ہوا۔

مرزا کی زندگی میں اس قسم کے نہ جانے کتنے پُر لطف واقعات اور رنگا رنگ لطائف ملے ہیں۔ میں اُن کو سید افتخار حسین سابق سیشن جج کانپور، سید مسعود حسن رضوی، سید یوسف حسین موسوی اور پُرانے رسالوں کے فائلوں کی مدد سے جمع کر سکا ہوں مجھے

اُمید ہے کہ آئندہ میں اس سلسلے کو تکمیل تک پہنچا سکوں گا۔ اردو ادیبوں میں مرزا کی گوناگوں شخصیت ہمارے سوانح نگاروں اور نقادوں کی توجہ کی مستحق ہے اور ممکن ہے کہ اُن کے حالات کی مدد سے ہم نہ صرف ایک رنگین داستانِ حیات ہی کی نقاب کشائی کریں۔ بلکہ مرزا کے فن اور اُن کے دور کے سماجی ماحول کے مطالعہ میں بھی ان کوائف سے مدد لے سکیں۔

شرر اور ناول نگاری

فردوسِ بریں انیسویں صدی کے اُن چند یادگار ناولوں میں سے ہے۔ جنہوں نے اردو نثر کے سرمایہ میں قابلِ قدر اضافہ کیا۔ اس تاریخی ناول میں ایران کے فرقۂ باطنیہ کی تباہ کاریوں کی لرزہ خیز داستان بیان کی گئی ہے اور اُن کی دسیسہ کاریوں کا پردہ چاک کیا گیا ہے۔ فردوسِ بریں شرر کی وہ معرکتہ الآرا تصنیف ہے۔ جس نے اُن کے لئے اردو نثر کی صف میں ممتاز ترین مقام متعین کر دیا۔

شرر جن کا نام عبدالحلیم تھا۔ ۲۰ جمادی الثانی ۱۲۷۶ھ مطابق ۱۸۶۰ء میں لکھنؤ کے ایک معزز خاندان میں پیدا ہوئے۔ والد کا نام حکیم تفضل حسین تھا۔ مولانا شرر کے نانا سرکار اودھ میں بہت قدر و منزلت کی نظر سے دیکھے جاتے تھے اور اسی سرکار سے وابستہ تھے۔ جب واجد علی شاہ معزول کر کے میٹا برج بھیج دئے گئے۔ تو مولانا کے بزرگ بھی خاندانِ شاہی کے ساتھ لکھنؤ سے میٹا برج چلے گئے۔

مولانا کی تعلیم کا آغاز پرانے طرز کے مطابق عربی و فارسی کی ابتدائی کتابوں سے ہوا۔ اور رفتہ رفتہ انہوں نے ادب، حدیث اور منطق پر کافی عبور حاصل کر لیا۔ انگریزی کی بھی ابتدائی کتابیں پڑھیں۔ مگر پھر ذاتی مطالعہ اور محنت سے اتنی قابلیت پیدا کر لی۔ کہ انگریزی تصانیف سے استفادہ کرنے لگے۔

مولانا انیس ۱۹ سال کی عمر تک میٹا برج میں مقیم رہے اور اس عرصے میں "اودھ اخبار" کے لئے خبریں بھیجتے رہے۔ اس طرح انہیں انشاء پردازی اور اخبار نویسی دونوں سے لگاؤ پیدا ہو گیا۔ اور جب میٹا برج سے آکر لکھنؤ میں مقیم ہوئے تو اخبارات میں مضمون نگاری کا سلسلہ شروع کر دیا۔ اُن کے مضامین کا رنگ انشاء پردازی کا ڈھنگ اور ذوق و شوق دیکھ کر اودھ کے اخبار کے مالک منشی نولکشور نے انہیں اپنے اخبار کے ادارۂ تحریر میں جگہ دے دی۔ مولانا نے اس اخبار

میں جو مضامین لکھے وہ اس قدر پسند کئے گئے کہ سر سید جیسے آدمی نے اُن سے
استفادہ کرنے کی اجازت مانگی۔ مولانا نے خود بھی ... کئی .... پرچے جاری کئے
جن میں سے محشر، دلگداز، مہذب، اتحاد وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ ان پرچوں نے
مولانا کے نام کی دھوم مچا دی۔ اور اُن کے زورِ قلم کا سکہ جما دیا۔ ۱۸۹۱ء میں وہ
اپنے پرچے بند کر کے حیدرآباد چلے گئے اور سرکارِ آصفیہ سے دو سو روپے
ماہوار پر وابستہ ہو گئے۔ ۱۸۹۵ء میں انہیں یورپ جانے کا بھی اتفاق ہوا جہاں
ایک سال سے کچھ زیادہ عرصے تک مقیم رہے۔ قیامِ انگلستان ہی کے زمانے میں
انہوں نے فرنچ زبان سیکھی۔ مولانا نے اپنی زندگی میں آٹھ اخبارات و رسائل
جاری کئے اور دو سو ایک کتابیں لکھیں۔ ۱۹۲۶ء میں ان کا انتقال ہو گیا۔ مولانا کے
ناولوں اور خصوصاً تاریخی ناولوں میں "ملک العزیز"، "حسن انجلینا"، "فردوس بریں"،
"عزیز مصر"، "فلورا فلورنڈا"، "فتح اندلس"، "فلپانہ" اور "زوالِ بغداد" خاصے مشہور اور
مقبول ہیں۔ مگر ان کا زندۂ جاوید کارنامہ صرف ایک ہے اور وہ ہے "فردوس بریں"۔
شرر پلاٹ کی اہمیت سے باخبر تھے۔ اور اسے کم ہی نظر انداز کرتے تھے۔
اور اکثر و بیشتر اُس کے تسلسل اور ربط کو برقرار رکھتے تھے۔ مگر اُن کے تاریخی ناولوں
کی یہ خامی بہت بری طرح کھٹکتی ہے کہ وہ اپنے ہیرو کو شجاعت میں اس قدر بڑھا
چڑھا کر دکھاتے ہیں کہ وہ اکثر اوقات مافوق البشر نظر آتا ہے۔ اُن کا ہیرو بعض اوقات
تو پورے لشکر پر بھاری ہوتا ہے۔ خوش اعتقاد لوگوں سے داد و تحسین لینے اور انہیں
بھول بھلیوں میں گم کر دینے کا تو یہ بہت اچھا طریقہ ہے مگر اسے حقائق کی دُنیا
سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ ان کے اکثر ناولوں کے کردار بے جان نظر آتے ہیں اور
ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انہیں کردار نگاری کا سلیقہ نہیں تھا۔ اُن کے بیشتر ہیرو ایک
ہی قسم کے آتے ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُن کے سامنے چند خصوصیات تھیں۔
جو انہوں نے چند آدمیوں میں تقسیم کر دیں۔ چنانچہ ان کے تمام ہیرو ولے ویسے
ہی خصوصیات رکھتے ہیں۔ یعنی یا تو وہ غیر معمولی دلیر ہیں یا حُسن و جمال میں
یکتائے روزگار ہیں یا فرشتہ سیرت ہیں۔ یہ یکسانیت بعض وقت تو ناگوار
معلوم ہوتی ہے۔

مگر اُن کے ناولوں میں "فردوسِ بریں" ایک ایسا ناول ہے جو ہر اعتبار سے مکمل اور بے مثل کہلانے کا مستحق ہے۔ ان کے اس ناول کا تقریباً ہر کردار ارتقائی منازل سے گذرتا ہوا نظر آتا ہے۔ حسین، شیخ وجودی اور بلغان خاتون کی کردار نگاری میں اُنہوں نے اپنے کمالِ فن کا پُورا مظاہرہ کیا ہے۔

منظر کشی میں بھی شرر کا مقام بہت اُونچا ہے۔ ہولناک مناظر کی تصویر کشی کرتے ہوئے اُنہوں نے ایسے الفاظ استعمال کئے ہیں کہ ہر لفظ قاری کے دل و دماغ پر وحشت ناک اثر چھوڑ جاتا ہے۔ رُوح پرور مناظر اور خصوصاً جنت کی تصویر ڈھالتے ہوئے انہوں نے بہت ہی ملائم، دلفریب اور خوبصورت الفاظ سے کام لیا ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے تو وہ نہ صرف اپنے زمانے کے لوگوں سے بلکہ بعض متاخرین سے بھی منزلوں آگے ہیں۔ شرر نے مضامین بھی لکھے ہیں اور بڑے معرکۃ الآرا۔ مگر اُن کا اصل مقام ناول...... ہی کی دنیا میں ہے۔ یا یوں کہئے کہ اُن کی شہرت اسی میدان سے وابستہ ہے۔ ذیل میں "فردوسِ بریں" کا ایک اقتباس درج کیا جاتا ہے۔ "باطنی فرقہ" کا ایک خونی مُلّا محض اختلافِ عقیدہ کی بناء پر حسین کے ذریعہ سے ایک غیر باطنی عالم کو کیسی بیدردی سے قتل کرواتا ہے اور اُسے جنت کی بشارت دینے کے ساتھ ساتھ اُس کی محبوبہ سے ملاقات کروانے کا لالچ دے کر کس قبیح فعل کا ارتکاب کرواتا ہے۔

امام نجم الدین نیشاپوری اُس عہد کے بڑے امام تھے۔ تمام زمانہ میں اُن کی نیک نفسی اور اُن کے علم و فضل کی شہرت تھی۔ اور شاید کوئی مقام ہوگا جہاں اُن کے شاگرد مسلمانوں کی ایک بڑی جماعت کی مقتدائی نہ کر رہے ہوں۔ حسین کے اُستاد و مرشد ہی نہیں بلکہ چچا بھی تھے۔ ان کا اصل وطن شہر کابل میں تھا۔ چھوٹی عمر ہی میں طلبِ علم کے شوق میں گھر سے نکل گئے تھے۔ دُنیا کی بڑی بڑی درس گاہوں میں شریک ہو کے بغداد پہنچے۔ ایک مدت تک مدرسۂ نظامیہ کی طالبعلمی کی۔ پھر مشرقی بلادِ علم کی سیاحت میں مشغول ہوئے۔ بخارا و ہرات کی علمی صحبتوں میں شریک ہوئے اور وہاں کے علماء کی درس گاہوں سے خوشہ چینی کر کے نیشاپور میں آئے اور وہیں متوطن ہو گئے۔ آپ اُن دنوں علم و فضل کے بڑے مرکز اور خدا شناسی کے نامور قطب بنے ہوئے

تھے۔ حسین نے ایک نیک نفس اند باخدا عزیز کے قتل کرنے کا حکم سنا تو یکایک کچھ ایسی حیرت و پریشانی ہوئی کہ بے ہوش ہو گیا۔ شیخ وجودی نے اسے ہوش میں لانے کی تدبیر نہ کی بلکہ اسی طرح زمین پر پڑا رہنے دیا۔ تھوڑی دیر تک تو وہ انتظار کرتے رہے کہ حسین خود ہی ہوش میں آ کے حکم بجالانے کا وعدہ کرے۔ مگر جب اسے ہوش میں آنے میں دیر ہوئی تو اسی طرح چھوڑ کے ایک دوسرے حجرے میں چلے گئے۔

شاید دو گھنٹے میں حسین کو ہوش آیا اور اس کے ساتھ ہی شیخ کا واجب التعمیل حکم بھی یاد آیا۔ قریب تھا کہ دریائے غفلت میں پھر غوطہ لگائے۔ مگر سنبھلا اور اٹھ کے چاروں طرف دیکھا۔ شیخ علی وجودی غائب تھے اور تنہا وہی تھا۔ گذشتہ باتوں کو یاد کر کے حیرت کرنے لگا۔ کیا مجھے شیخ کی بات سمجھنے میں غلطی ہوئی۔ بےشک ایسا ہی معلوم ہوتا ہے۔ ایسے نیک نفس اور حقیقت میں شیخ نے تو اس قسم کے سخت ظلم و گناہ کا حکم نہ دیا ہو گا۔ مجھے قتل عمد کی ہدایت اور قتل بھی کس کا؟ شیخ نجم الدین نیشاپوری کا۔ جن سے بڑا عالم و فاضل اس وقت صفحۂ ہستی پر نہیں۔ یقیناً مجھ سے غلطی ہوئی۔ مگر فرض کر لیا جائے کہ شیخ نے یہی حکم دیا ہے۔ یہ مجھ سے نہ ہو سکے گا۔ یہ مجھ سے نہ ہو سکے گا۔ کہ اپنے پیر و مرشد اور باخدا چچا کو قتل کر ڈالوں۔ (کانپ کر) بہت مشکل معلوم ہوتا ہے۔ دنیا کیا کہے گی اور پھر دین میں بھی تو ہے کہ مَنْ قَتَلَ مُؤمِناً مُتَعَمِّداً فَقَدْ کَفَرَ۔ اس حکم کو بجا لا کر سوائے اس کے کہ روسیاہیٔ دارین حاصل کروں اور کوئی فائدہ نظر نہیں آتا۔ خسر الدنیا والآخرہ کے سوا اور کچھ نہیں۔ لیکن ہاں شیخ نے کہا تھا کہ ہر ظاہر کا ایک باطن ہے۔ اس میں کوئی فائدہ ضرور متصور ہو گا۔ حقیقت میں وہ رموز قدرت جانتے ہیں۔ امام نجم الدین نیشاپوری شیخ علی وجودی کا مقابلہ نہیں کر سکتے۔ اور نہ خیال میں آتا ہے کہ شیخ علی وجودی کی نیت بری ہے۔ کوئی تعجب نہیں کہ اگر کسی روحانی مصلحت سے انہوں نے بظاہر ایسے مکروہ کام کا حکم دیا ہو۔ واقعی اگر یہی حکم ہوا ہے تو مجھے تامل نہ کرنا چاہئے۔ یہ میرا پہلا امتحان ہے۔ اگر ذرا بھی عذر کیا تو گنہگار بھی ہوں گا اور زمرد کے وصال سے بھی محروم رہوں گا۔ اس تعمیل حکم میں دینی فائدہ تو بدیہی ہے کیونکہ شیخ کا حکم واجب الاذعان ہے۔ باقی رہی دنیا کی بدنامی تو اس کی کوئی ہستی نہیں۔ اگر کسی قدر ہے تو یہی۔ اس کے عوض میں کتنا بڑا

فائدہ ہے کہ پیاری زمرد کی ہمکناری اسی زندگی میں نصیب ہو جائے گی۔ دل میں یہ خیال جما کے حسین حجرہ سے نکلا اور مختلف حجروں میں ڈھونڈتا ہوا اس حجرے میں پہنچا جہاں شیخ علی وجودی۔ اُن کی صورت دیکھتے ہی قدموں پر سر رکھ دیا اور چلّایا۔ مجھے وہ حکم یاد نہیں رہا۔ جلدی بتائیے کہ تعمیل کو روانہ ہوں۔

شیخ :۔"دیکھو اب کے تامل نہ ہو مجھے اندیشہ ہے کہ تمہارے دل میں بدگمانی پیدا ہو۔ اور تم اپنی ساری محنت ضائع کر دو۔ خوب یاد رکھو کہ ہر ظاہر کا ایک باطن ہے"۔

حسین :۔"خوب یاد ہے اور مجھے ذرا تامل نہ ہوگا"۔

شیخ :۔"تو جاؤ امام نجم الدین نیشاپوری کو قتل کر دو"۔

حسین :۔(دل مضبوط کر کے) "بہتر! لیکن اگر میں مار ڈالا گیا"۔

شیخ :۔"کوئی مضائقہ نہیں! بلا زحمت زمرد سے جا ملو گے۔ مگر مجھے معلوم ہے ایسا نہ ہوگا"۔

حسین :۔"تو میں رخصت ہوتا ہوں"۔

شیخ :۔"ٹھہرو (ایک تیز خنجر نکال کے) تو اس خنجر کو اپنے پاس چھپا کے رکھیو اور جس وقت موقع ملے اس سے کام لینا"۔

مرشد کا عطا کیا ہوا خنجر لے کر حسین نے اپنے استاد کی جان لینے کو مشرق کی راہ لی۔ ڈیڑھ مہینے بعد بغداد پہنچا۔ وہاں سے چل کے اصفہان اور اصفہان سے ایک مہینہ بعد نیشاپور پہنچ گیا۔ حلب سے نکلے ہوئے چار مہینے ہوئے تھے کہ امام نجم الدین کی درس گاہ میں حاضر ہو گیا۔ امام موصوف پہچانتے ہی بغل گیر ہوئے اور بے انتہا شفقت سے پیش آئے۔ گھر کے خطوط سے انہیں یہ خبر معلوم ہو چکی تھی کہ ایک شریف لڑکی کو ساتھ لے کے بدنامی کے ساتھ نکل گیا۔ جس کا تذکرہ کر کے انہوں نے افسوس کیا اور کہا۔ "حسین مجھے ایسی امید نہ تھی کہ علم کو اس ذوق و شوق سے حاصل کر کے تم اس کی بے حرمتی کرو گے"۔

حسین :۔"یا عمّ! میں کسی بُری نیت سے نہیں لے گیا تھا۔ زمرد کا عقد میرے ہی ساتھ ہونے والا تھا۔ اور وہ حج کی بے انتہا مشتاق تھی۔ اس علم دین کی وجہ سے

مجھے ناگوار ہوا کہ اُس کی دینی خواہش کا لحاظ نہ کروں۔ بے تامل ساتھ لے کر چل کھڑا ہوا۔

امام: "اور اب کہاں ہے؟"

حسین: "جہاں طالستان کی گھاٹیاں ہیں۔ پریوں کے ہاتھ سے مار ڈالی گئی۔"

امام: (مسکرا کر) ایسا مہمل اور بے سر و پا قصہ بتانے سے کیا حاصل، اسے کوئی تسلیم ہی نہ کرے گا۔

حسین: "جس بے تکلفی سے میں نے یہ قصہ بیان کیا ہے اس سے آپ اندازہ فرما سکتے ہیں کہ میرے بیان میں کسی بناوٹ کا دخل نہیں۔"

امام: "خیر اب یہاں کس غرض سے آئے ہو؟"

حسین: "آپ کے حلقۂ درس میں شامل ہونے کے لئے۔ زمرد کے غم میں میں نے ارادہ کر لیا ہے کہ علایق دُنیوی کو چھوڑ دُوں اور چاہتا ہوں کہ باقی ماندہ زندگی تحصیل علم ہی میں صرف ہو جائے۔"

امام: "اگر ایسا ہے تو خدا تمہارے ارادے میں برکت دے اور تمہیں توفیق ہو کہ میرے بعد اس درس گاہ کے مالک ہو۔"

الغرض حسین امام نجم الدین کے خوشہ چینوں میں شامل ہو گیا اور چونکہ بھتیجا تھا۔ اُن کے دل میں روز بروز اپنا زیادہ اعتبار پیدا کیا۔ مگر اس کے ساتھ ہی وہ اپنا موقع بھی ڈھونڈ رہا تھا۔ امام اکثر اوقات طلبا اور معتقدین کے مجمع میں رہتے۔ جس کی وجہ سے تین مہینے گذر گئے اور حسین کو اپنا خنجر نکالنے کا موقع نہ ملا۔ چوتھے مہینے میں کچھ ہی دن گذرے تھے کہ اتفاقاً امام کو شدت سے بخار آیا اور کئی دن تک درس و تدریس کا سلسلہ موقوف رہا۔ اس بے کاری کے زمانے میں اکثر طلبا تو ادھر ادھر پھرتے رہے۔ مگر حسین نے شیخ کی تیمارداری میں انتہا سے زیادہ گرم جوشی اور سعادت مندی دکھائی۔ شب و روز اُن کی دیکھ بھال اور خدمت گذاری میں مصروف رہا۔

امام کو بخار آئے چھٹا دن تھا کہ ایک رات کو اتفاقاً اُن کے حجرے میں اکیلا حسین ہی تھا۔ رات زیادہ آ چکی تھی اور امام بچھونے پر لیٹے ناتوانی کی آواز میں آہستہ

باتیں کر رہے تھے۔ حسین خلافِ معمول آج خاموش تھا۔ اُن کی باتوں پہ ہونکاری تو ضرور کرتا جاتا تھا مگر اس کے سوا کوئی اور لفظ زبان سے نہ نکلتا تھا۔ کئی مرتبہ امام کو تعجب بھی ہوا۔ بلکہ کئی مرتبہ پوچھنے لگے کہ آج تم خاموش کیوں ہو۔ مگر حسین نے "یونہی" کہہ کر ٹال دیا۔ حسین ساکت تھا اور باہر نکل کر تاروں سے دریافت کرتا تھا کہ رات کتنی آئی۔ آخر آدھی رات گذر گئی اور حسین کو اطمینان ہو گیا۔ کہ اب صبح تک کوئی نہ آئے گا۔ اس بات کا یقین کر کے اس نے حجرے کا دروازہ خوب مضبوطی سے بند کر لیا۔ اور پاس جا کے دیکھا تو امام کی بھی آنکھ لگ گئی تھی۔ دیر تک کھڑا اُن کی صورت دیکھتا رہا۔ اس کی آنکھوں میں خون اُتر آیا تھا اور ساعت بساعت اپنے استاد اور بزرگ پر کاری وار کرنے کے لئے زیادہ تیار ہوا جاتا تھا۔ مگر خیالات ایسا پلٹا کھاتے کہ بار بار ہمت ہار دیتا۔ حجرے میں ہر طرف سے ایسی ایسی خیالی باتیں نظر آتیں اور اُن کا ایسا رعب پڑتا تھا کہ معلوم ہوتا تھا کہ جیسے فرشتہ یا کسی اور قسم کی غیر جسمانی مخلوق امام کی حفاظت کر رہی ہے۔ خود امام کا چہرہ اس کے خیال کی آنکھوں میں نہایت ہی نورانی بن کے اُن کی سفارش کرتا اور کبھی بھیانک اور مہیب نظر آ کے ڈرا دیتا۔ مگر ان سب خیالات کو اس نے مٹایا۔ شیخ علی وجودی کا عطا کیا ہوا خنجر نکال کے اس کی باڑھ دیکھی اور یکایک دل مضبوط کر کے امام کے سینے پر چڑھ بیٹھا۔ امام نے چونک کے آنکھ کھولی اور چلانے ہی کو تھے کہ اس کا بایاں ہاتھ اُن کے منہ پر اور خنجر اُن کے دل میں تھا۔

سرشار اور ناول نگار کی فطرت

سرشار اُردو کے پہلے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے ناول نگار ہونے کا دعویٰ کیا۔ "فسانۂ آزاد" کی جلد چہارم کے دیباچہ میں وہ لکھتے ہیں :۔

"اس ناول میں جدت یہ ہے کہ اُردو کے اور فسانوں کی طرح ایشیائی تخیلات سے معرا ہے۔ گو مرزا رجب علی بیگ سرور ہیرو ریادگار زمانہ اور سخن ور رنگین ترانہ استاد مسلم الثبوت تھے۔ گو اس خدائے سخن کا نام سن کر اچھے اچھے زبان دان (متعصبوں کا ذکر نہیں) اپنے کان پکڑتے ہیں۔ مگر تحفہ مختصرہ "فسانۂ آزاد" انگریزی ناولوں کے ڈھنگ پر لکھا گیا ہے جس میں کوئی امر حسب لیاقت یا حسب عقل محال نہیں۔ اُردو فسانوں سے اُس کا رنگ نہیں ملتا ؎

طرز دگراں وداع کردم طرز دگر اختراع کردم

حاشا ہم یہ نہیں کہتے کہ یہ اعجاز دنیرنگ یا نسخۂ ارژنگ ہے مگر یہ ضرور کہیں گے کہ مشاطۂ فکر نے اس عروسِ ملائک نظر فریب اور شاہد رعنا کو طرز نو ی سے آراستہ کیا ہے اور خوبرویان منگول کے حسن سے اُس کا حسن دوبالا کر دیا۔"

اس ٹکڑے پر دیباچہ ختم ہوتا ہے اور یہ اندازہ لگانے کے لئے کہ سرشار کے ذہن میں ناول کا کیا تصور تھا یہ ٹکڑا بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ مگر ساتھ ہی ساتھ اسی دیباچہ کے حسب ذیل حصہ کو بھی دھیان میں رکھنا ضروری ہے :۔

"جن اصحاب قدسی مآب نے اردو زبان کی ماہیت پر غور کیا ہے اور اس بحرِ ناپیدا کنار کی تہ کو پہنچے ہیں، اُن کو خوب معلوم ہے کہ اُردو عجیب قسم کی زبان ہے۔ شہر اور دیہات کی زبان میں تو خیر سلف سے خلف تک فرق ہوتا آیا ہے۔ ہم کہتے ہیں خاص شہر کی زبان میں اختلاف ہے۔ اوسط درجہ کے شریف

مسلمانوں محذراتِ عصمت سمات کی اور زبان ہے۔ محلات کی شوخی اور چٹاخ پٹاخ، تڑاق پڑاق پیاری بول چال کا رنگ ہی جُداگانہ ہے۔ عُلماء کی اور زبان، شعراء کی اور زبان ہے۔ اور اس میں اصلاً شک نہیں کہ زبان کے لحاظ سے ہندو اہلِ اسلام کے مقلد ہیں۔ پس وہ اور دعویٰ زبان دانی پر کس برتے پر تتا پانی ؎

شرحِ مجموعۂ گل مرغِ سحر داند و بس
کہ نہ ہر کو ورقے خواند معانی دانست

نترانی شیخی اپنی وضع کے خلاف ہے۔ ہم ڈنکے کی چوٹ کہتے ہیں۔ کہ ہم نے اردو زبان لڑکپن میں اہلِ اسلام کی پاکدامن محذرات ہمسایہ اور جوانی میں مسلمان فصحائے گرانمایہ سے سیکھی ہے۔ مگر ہاں ہر کس و ناکس کی طاقت نہیں کہ ہماری زبان پر حرف رکھ سکے۔ کیا مجال؟

ان ٹکڑوں سے ظاہر ہے کہ سرشار کو اپنی تصانیف کے ناول کہلانے کا اور انہیں انگریزی ناولوں کے موافق بتانے کا کس قدر شوق ہے۔ مگر ساتھ ہی ساتھ ناول کی بابت اُن کا نظریہ ایک طرف تو کتنا سطحی ہے اور دوسری طرف اُن کے روایاتی نظریۂ سخن سے کس قدر اُلجھ گیا ہے۔ پہلے ٹکڑے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ناول اُن کے حساب وہ چیز ہے جس میں کوئی امر حسب لیاقت یا حسب عقل محال نہ ہو۔ ایک حد تک یہ صفت ناول کو فسانے سے ضرور مختلف کرتی ہے اور ناول کو ناول یعنی نئی چیز اسی لئے کہا گیا تھا کہ اس میں افسانہ ہائے دیو پری کے بجائے روزمرہ کی انسانی زندگی کے واقعات بیان ہوئے۔ سرشار نے بھی اپنے استاد مرزا رجب علی بیگ سرورؔ کے برخلاف بجائے ہوا ز اد کے حالات بیان کرنے کے شہر لکھنؤ کے باشندگان کے قصے بیان کئے اور اس طرح وہ بھی فسانہ نگار کے بجائے ناول نگار کہلانے کے مستحق ٹھہرتے ہیں۔ یہاں تک اُن کی تصنیفات انگریزی ناولوں کے طور پر ضرور ہیں۔ مگر جو لوگ انگریزی ناولوں کا گہرا مطالعہ کئے ہوئے ہیں اُن کو انہیں ناول کہتے ہو جھجک محسوس ہوتی ہے۔ اُن کو ناول اور فسانہ کے درمیان کی چیز کہا جا سکتا ہے۔ ناول کہنے کو جی نہیں

چاہتا۔ غور کرنے پر اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ واقعیت سے جو ناول کی جان ہے سرشار اور ان کے زمانے والے صرف متعارف ہی ہوئے تھے اور اس لئے بہت ہی سطحی واقفیت رکھتے تھے۔ واقعیت کا اصل معاملہ یہ نہیں ہے کہ صرف آدم زاد کا ذکر کر دیا جائے بلکہ یہ کہ اس کو واقعی انسان بنا کر پیش کیا جائے۔ یہ نہ ہو کہ اس آدم زاد کو بھی محض تصوری اور فرضی چیز بنا کر رکھ دیا جائے۔ مثلاً میر انیس کے یہاں سطحی نظر سے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ آدم زاد کا ذکر ہے مگر غور سے دیکھئے تو وہاں تمام ایسے حضرات ہیں جن میں نفسیاتی صفات کا اس اعتدال کے ساتھ وجود نہیں جیسا ہمیں دُنیا میں ملتا ہے۔ بلکہ ہر فرد میں ہر صفت کا بدرجۂ اتم کمال نظر آتا ہے۔ اس باریکی سے سرشار واقف نہ تھے۔ اور اس کا نتیجہ یہ ہے کہ اُن کے یہاں واقعات اور افراد اسی حد تک (حسب لیاقت یا حسب عقل) "محال" نہیں ہیں جس حد تک کہ وہ انسانی نام رکھتے ہیں اور اس دُنیا کے باشندے بتلائے گئے ہیں۔ ورنہ واقعات کی نوعیت اور اُن کی افراد کی فطرت تو زیادہ تر ویسی ہی ہے جیسی کہ سرور کے فسانے میں۔ سرشار کی سرور سے عقیدت ظاہر ہے۔ اور اس کا گہرا اثر یہ ہے کہ وہ باوجود ایک نیا فن پیدا کرنے کے شوق کے سرور کی دنیا سے باہر نہ آسکے۔ معلوم یہ ہوتا ہے کہ وہ فسانے اور ناول کے درمیان کی دیوار پر ہاتھ ٹیکے کھڑے ہیں اور کودنے کا قصد کر رہے ہیں۔ مگر اُن کے پاؤں افسانے کے حصہ میں ایسے اُلجھے ہوئے ہیں کہ وہ دیوار پار نہیں کر سکتے۔

اصل بات یہ ہے کہ سرشار کے ادبی شعور کی بنیادیں پُرانے اُردو ادب میں اس استحکام کے ساتھ جمی ہوئی ہیں کہ وہ یورپین ادب کے مخصوص اثر کو سمجھنے سے قاصر ہیں۔ اردو میں ادب یا لٹریچر کا تصور اب تک پورے طور پر پختہ نہیں ہوا ہے۔ اور سرشار تو اپنے تئیں سخنور ہی سمجھتے تھے۔ اور اقلیم سخن میں سرور کو خدا مانتے تھے۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ تھا کہ زبان دانی کی اہمیت اور ادب کو تمام تر بیان و بدیع کا کھیل سمجھنا اُن کے لئے ضروری تھا۔ چنانچہ اُن کے دیباچہ کے دوسرے ٹکڑے سے صاف ظاہر ہے کہ اپنی تصنیفات میں وہ طرز ادا کو سب سے زیادہ اہم چیز

سمجھتے تھے۔ اور اگر ان ٹکڑوں ہی کے طرز ادا کو دیکھئے تو واضح ہو جاتا ہے۔ کہ یہ خواہ مخواہ مقفیٰ عبارت اور یہ بے ضرورت رنگیں بیانی ناول نگار کے لئے کسی طرح بھی جائز نہیں سمجھی جا سکتی۔ سرور کا رنگ اُن کی طبیعت پر اس قدر غالب آ گیا تھا کہ وہ ناول کے لئے موزوں زبان لکھ ہی نہیں سکتے تھے۔ مگر ساتھ ہی ساتھ اس ٹکڑے سے اس احساس کا بھی پتہ چلتا ہے کہ وہ مختلف طبقوں کی الگ الگ زبان کو مانتے ہیں۔ اور ادبی مقصد کے لئے استعمال کرنا چاہتے ہیں۔ اس قسم کا احساس اردو ادب میں سب سے پہلے انشاء کے یہاں ملتا ہے۔ مگر سرشار کے یہاں اس احساس نے کافی حد تک ایک خاص معنی اختیار کر لئے ہیں چنانچہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ وہ زبان کو ڈرامہ نگار اور ناول نگار کے نقطۂ نظر سے دیکھ رہے ہیں۔ ان کا ذہن فطری طور پر مختلف طبقوں کے افراد کی بول چال کی طرف متوجہ تھا۔ ہر شخص کی بات چیت کے مخصوص اور انفرادی رنگ کو قبول کرتا تھا۔ اور اُن کا حافظہ اس بات چیت کو اس طرح محفوظ کر لیتا تھا گویا کوئی گیت ریکارڈ پر ثبت ہو جائے۔ اس طرح پر جذب کرنے کی خداداد قوت ناول نگار کے لئے شرطِ اول قدم ہے اور سرشار کے اندر یہ قوت ضرور موجود تھی ورنہ اُن کی تصانیف میں مکالمے اتنے شگفتہ، جیتے جاگتے اور نفسیات کو نمایاں کرتے ہوئے نہ ہوتے۔ اُن کے یہاں ہر شخص ایسی بات کہتا ہے کہ وہ بالکل زندہ معلوم ہوتا ہے۔ ناول کے فن کا یہی راز ہے۔ اور سرشار اس راز سے فطری طور پر واقف ہیں۔ اس لئے اُن کو فطری طور پر ناول نگار کہنا غلط نہ ہوگا۔ اس میں شک نہیں کہ فن ناول نگاری کے بہت سے پہلو ہیں اور ہر پہلو میں کامیاب ہونے کے لئے الگ الگ فطری قوتوں کی ضرورت ہے۔ سرشار کی نظر ان دوسرے پہلوؤں کی طرف نہیں گئی اور اُن کے عمل سے اُن کی ان معاملوں میں تمام تر ناواقفیت ہی ظاہر ہوتی ہے۔ مگر ہر فرد کی بولی کے طبقاتی اور انفرادی عناصر کو محسوس کر کے اس کی فطرت ظاہر کرنے میں وہ اپنا ثانی نہیں رکھتے۔

ناول نگار کی یہ بنیادی صفت سرشار کی فطرت میں ودیعت کی گئی تھی مگر انہیں اس سے فائدہ اٹھا کر ناول نگار بننے کا شوق کافی دیر میں پیدا ہوا۔ معلوم ہوتا ہے کہ سرور کے رنگ میں لکھنے کے شوق نے اُن کو مصنف بنایا اور

اس رنگ کہ اُن کی مجودتِ طبع نے ایک انفرادیت دے کر لکھنوی زندگی کے مختلف پہلوؤں کی ترجمانی کا آلۂ کار ٹھہرایا۔ ان پہلوؤں کے بیانات میں اُن کی توجہ زیادہ تر ان سے وابستہ انسانوں کی بات چیت پر گئی۔ چنانچہ "فسانۂ آزاد" کے شروع چار سو صفحوں میں ہر موقع پر افراد کا ایک گروہ ہمارے سامنے آجاتا ہے اور اپنی فطرت کے موافق باتیں کرتا ہُوا دکھائی دیتا ہے۔ پھر ممکن ہے کسی نے اُن کو احساس دلایا ہو یا ان کو خود احساس ہوا ہو کہ وہ اُردو میں ایک نئے فن کی ایجاد کی طرف جا رہے ہیں اور وہ "ڈان کوئزوٹ" کی صاف صاف پیروری پر اتر آئے اور آزاد اور خوجی کو بالکل ڈان کوئزوٹ اور سانکو پانزا کی طرح دنیا کی سیر کے لئے ساتھ ساتھ روانہ کیا۔ جلد اول کے ختم تک اُن کو پُورے طور پر ناول نگار ہونے کا یقین ہو گیا تھا۔ اور جلد اول کے آخر میں جو ڈرامہ انھوں نے پیش کیا ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کی توجہ اپنے پُورے فسانے میں چند انفرادی ہستیوں کی طرف خاص طور سے مرکوز ہو گئی ہے۔ اور وہ ان ہستیوں کی انفرادی صفات پر بھی زور دیتے ہیں۔ اس آخری بات سے یہ ظاہر ہے کہ وہ کردار نگار ہونے کے دعویٰ کو باطل نہیں کہہ سکتے حالانکہ اُن کی ناول نگاری کسی واقف کار کی نظروں میں بھدی ہی نظر آتی ہے۔ مگر اُن کی فطرت کا رجحان اس فن کی طرف ہے اور وہ اپنی تخلیقوں کو زندہ کرنے کی قابلیت رکھتے ہیں۔ اس لئے وہ کتنے ہی خام کار سہی مگر ناول نگار ضرور کہلائے جا سکتے ہیں۔

فسانۂ آزاد

سرشار کو ناول نگار کی حیثیت سے جانچنے کے لئے ان کی تین تصنیفوں کی طرف توجہ کرنا کافی ہے۔ اول "فسانۂ آزاد" دوسری "سیر کہسار" تیسری "جام سرشار" ان میں سے تیسری دوسری سے اس قدر زیادہ ملتی جُلتی ہے اور اس میں سرشار کا زورِ طبع اس قدر کم ہو گیا ہے کہ اگر اس کو نظر انداز کر دیا جائے تو بھی کوئی مضائقہ نہیں۔ اس لئے پہلی دو ناولیں ہی سرشار کے فن کو پورے طور پر نمایاں کر دیتی ہیں۔ "سیر کہسار" "فسانۂ آزاد" سے نمایاں طور پر مختلف ہے۔ یہ "فسانۂ آزاد" سے زیادہ ناول کہلانے کی مستحق ہے۔ کیونکہ اس میں اتحاد کا وجود پایا جاتا ہے اور زمان و

مکان کا تصور بھی صاف ہے۔ "فسانۂ آزاد" میں ماحول کے نہ معلوم کتنے پہلو اور نہ معلوم کتنے پلاٹ بکھرے پڑے ہیں۔

"سیر کہسار" میں ایک ہی پلاٹ ہے اور ایک نواب زادے کی عیاشی کا قصہ بیان ہوا ہے۔ "فسانۂ آزاد" میں بھی کئی نوابوں کو مصاحبین کی صحبت میں وقت گذارتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ مگر وہاں ان نوابوں کی حماقت ہی کی طرف توجہ ہے۔ "سیر کہسار" شروع شروع میں تو اسی رنگ کی چیز ہے۔ مگر آگے بڑھ کر عیاشی کی طرف توجہ بڑھتی جاتی ہے اور نواب کا ایک بازاری چوڑی والی سے معاشقہ ناول کا خاص پلاٹ بن جاتا ہے۔

مگر سرشار کا شاہکار "فسانۂ آزاد" ہی ہے اور اسی کی طرف سب سے زیادہ توجہ صرف ہوئی ہے۔

"فسانۂ آزاد" فسانہ ہی ہے جو اپنی چند اہم صفات کی بناء پر ناول کے دائرے میں آجاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ سرشار نے اسے فسانہ ہی کہا اور فسانے ہی کے ڈھنگ پر ترتیب دیا۔ اگر ہم دنیا بھر کے فسانوں کا جائزہ لیں تو ہمیں کچھ مخصوص صفات ملتی ہیں اور انہی صفات کے مطابق ہمیں "فسانۂ آزاد" کی بھی ساخت نظر آتی ہے۔ ان تمام فسانوں میں کسی بے مثل و بے نظیر اور ہر طرح پر مکمل فرد کی بابت گوناگوں قسم کے واقعات ملتے ہیں۔ اور "فسانۂ آزاد" کے میاں آزاد بھی ہر علم میں طاق اور ہر فن میں مشاق ہزاروں قسم کے واقعات اور واردات سے گذرتے نظر آتے ہیں۔ یہاں بھی نفس قصہ وہی ہے جو فسانوں کی جان ہوتا تھا۔ یعنی ایک ہیرو کسی بے مثل و بے نظیر حسینہ کے عشق میں مبتلا ہو کر اس حسینہ کے حکم بموجب کسی بڑی مہم کو سر کرنے کے لئے روانہ ہوتا ہے قطع منازل اور طے مراحل کرتا ہے۔ گوناگوں قسم کے لوگوں سے ملتا ہے۔ ہزاروں قسم کی بستیوں سے گزرتا ہے۔ بڑی بڑی مشکلات میں پڑ پڑ کر کامیاب نکلتا ہے اور آخر میں اس مہم کو سر کر کے واپس آتا ہے جس پر اس کی محبوبہ نے اسے بھیجا تھا اور اپنی محبوبہ سے نہایت دھوم دھام کے ساتھ بیاہ رچاتا ہے۔ میاں آزاد کا قصہ بھی اسی نمونے کا ہے اور اس میں بھی واقعات کا تنوع کثرت سنسنی خیزی اسی طرح کی ہے۔ جیسی کہ ہمیں پرانی داستانوں میں ملتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ فن کے لحاظ سے سرشار

اس راہ پر چل رہے تھے جو داستان امیر حمزہ صاحبقران، اور قصہ حاتم طائی وغیرہ کی راہ تھی۔

یہ یقین کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا کہ سرشار کن پرانے افسانوں سے کس حد متاثر تھے۔ مگر مرزا رجب علی بیگ سرور کے فسانہ عجائب کا اثر فسانہ آزاد پر کافی گہرا اور بالکل نمایاں معلوم ہوتا ہے یہ تو ظاہر ہے کہ سرشار کا طرز ادا ویسا ہی ہے جیسا کہ سرور کا۔ وہی مقفیٰ اور مسجع عبارت لکھنے کی کوشش رہی معمولی بات کو مبالغے کے رنگ میں رنگ کر بیان کرنے کا طریقہ مگر اس ظاہری اثر سے زیادہ اثر سے زیادہ گہرا اور سچا اثر یہ ہے کہ ہر مقام پر سرشار سرور کی پیروی تو کرتے نظر آتے ہیں مگر اپنے بالکل نئے طریقے اور ہر جگہ اپنی بالکل صاف نئی راہ نکال کر۔ یہ امر ان کے طرزِ ادا ہی سے واضح ہو جاتا ہے کیونکہ یہ طرز ہے تو سرور کا مگر اس میں وہ روانی ہے جو سرور کو نہ میسر ہوئی اور پھر اس پر ظرافت کا وہ رنگ کھلتا نظر آتا ہے جو اس کی بناوٹ اور آورد کو کافی چھپا دیتا ہے۔ اسی طرح سرشار نے فسانہ عجائب کے دیباچے میں جو لکھنؤ کا بیان ہے اس کی خوشہ چینی ضرور کی ہے۔ مگر اس معاملہ میں بھی اپنی خداداد قوت تجزیہ اور قوت ظرافت سے فراوانی کے ساتھ کام لے کر انہوں نے لکھنوی زندگی کے وہ وہ رنگ اجاگر کئے ہیں کہ ان ہی کا حق ہے۔ سرور کی طرح انہیں بھی اپنے وطن سے محبت ہے اور اس کے حالات بیان کرنے میں دلچسپی ہے مگر ان کی فطرت قصیدہ گو ہی نہیں بلکہ حقیقت بین کی بھی ہے اس لئے ان کے تمام بیانات شروع تو سرور کی طرح قصیدوں ہی سے ہوتے ہیں۔ مگر حقیقت اور ظرافت کا رنگ ان پر چڑھتا جاتا ہے اور وہ سرور کے بیانات کی ضد معلوم ہونے لگتے ہیں یہی صورت افراد کے بیان میں بھی ہاں سے سامنے آتی ہے۔ آزاد۔ خوجی۔ سپہر آرا وغیرہ کا جہاں سرشار تعارف کراتے ہیں وہاں ان کا رنگ سرور کے بیانات اور مثنوی اور مرثیوں کے سراپاؤں کا رنگ ہے مگر جب یہ لوگ ہمارے سامنے آجاتے ہیں اور باتیں کرتے دکھائی دیتے ہیں تو ان میں انسانی صفات نمایاں ہو جاتی ہیں۔ اسی طرح "فسانہ عجائب" کے مکالموں میں جو بات چیت کے رنگ کی ہلکی جھلک کہیں کہیں دکھائی دیتی ہے اس سے سرشار خوشہ چینی کر کے صاف و صحیح مکالموں کی زبان پیدا کر دیتے ہیں۔ غرض یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ شعوری طور پر سرشار فسانہ عجائب ہی کی سی چیز لکھ رہے

تھے مگر ان کی فطرت انہیں ایک نئے فن کی طرف لے گئی

ان کے فطری رجحان کی مدد ایک اور اثر بھی کر رہا تھا جو شعوری طور پر ضرور ان کے ذہن پہ تھا یہ اثر اسپین کے مشہور مصنف سروانٹیز Cervantes کی شہرہ آفاق تصنیف کا تھا جس کا نام ڈان کوئزوٹ "Don Quixote" ہے اور جس کو یورپ کا سب سے پہلا ناول مانا جاتا ہے۔ اس کتاب کے کسی انگریزی ترجمہ سے سرشار بہت کافی لطف اندوز ہوئے تھے اس کی مزاج کی وہ اکثر تعریف کیا کرتے تھے اور اس کا انہوں نے "خدائی فوجدار" کے نام سے ترجمہ بھی کیا۔ سروانٹیز نے "ڈان کوئزوٹ" کو فسانہ نگاری کی پول کھول کر اس کا مذاق اڑانے کے لئے لکھا تھا۔ اس کا ہیرو ایک ایسا شخص ہے جو کثرت سے فسانہ پڑھتے پڑھتے اپنے تئیں فسانوں کے ہیرو کے موافق سمجھنے لگتا ہے اور دنیا کو بالکل اسی طرح کی تصور کرنے لگتا جیسی کہ وہ فسانوں میں بیان کی جاتی ہے۔ چنانچہ وہ دنیا میں مہمات سر کرنے کے لئے نکلتا ہے اور مختلف مقامات پر معمولی چیزوں کو عجائباتی دنیا کی چیزیں یقین کر کے ان سے لڑتا ہے اور ایسی پریشانیوں میں پڑتا ہے کہ اس کی حالت حد سے زیادہ مضحکہ خیز ہو جاتی ہے اس تصنیف میں فسانہ نگاری کے فن کا مرایک طریقہ برتا گیا ہے مگر اس خاص فرق کے ساتھ کہ یہاں کا پس منظر حقیقی دنیا ہے اور مصنف کا مقصد فسانوی فن کو حماقت ثابت کرنا ہے اس طرح پہ یہاں ایک حقیقی دنیا کا پورا نقشہ کھینچا ہے اور یہی صفت ناول نگاری کی بنیادی صفتوں میں سے ہے سروانٹیز ایک پرانے فن کا مذاق اڑانے چلا تھا مگر وہ ایک نئے فن کی بنیاد بھی ڈال گیا۔ دنیا کے ہر ملک کی ناول نگاری کی ابتدا ڈان کوئزوٹ کے اثر سے ہوئی۔ سرشار پہ اس کے اثر سے معلوم ہوتا ہے کہ آخر کار اردو ناول کی ابتدا بھی اسی کے فیض سے ہوئی۔ یہ ضروری نہیں کہ حقیقی دنیا کی طرف توجہ اور اس دنیا کا مزاحیہ رنگ پیش کرنے کی جہت سرشار کی فطرت میں سروانٹیز کے اثر سے پیدا ہوئی ہو۔ یہ سب فطری طور پر ان کے یہاں موجود تھا۔ ہاں سروانٹیز کے اثر سے بالکل مختلف ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ سروانٹیز اور سرشار کے مقاصد میں بعد المشرقین ہے یوں تو دونوں فن فسانہ نگاری پہ عامل ہیں اور دونوں کی تصنیفات کا پس منظر فسانوں کی محض توہماتی دنیا کے خلاف حقیقی دنیا ہے مگر سروانٹیز کا صاف

مقصد فسانہ نگاری کے فن کے پرزے اڑانا ہے اور اس لئے اس کی تصنیف ہر طرح فسانہ نگاری کے طریقوں کو کاٹتی ہے۔ جب کہ سرشار کا کوئی صاف فنی مقصد ہی نہیں ہے اور کبھی وہ فسانہ نگاری کی طرف ڈھلک جاتے ہیں اور کبھی حقیقت نگاری کی طرف چنانچہ "فسانہ آزاد" ہے تو ایک حقیقی دنیا کا قصہ اور اس میں واضح اور دلچسپ رنگ حقیقت و واقعیت کا جھلکتا ہے مگر پورے یقین کے ساتھ ہم اس کی بابت یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ فسانہ نہیں ناول ہے ناول بھی فسانہ کا ایک ترقی یافتہ فارم ہے۔ اس لئے ناول فسانے سے بہت کچھ مماثل ہوتا ہے مگر ساتھ ہی ساتھ وہ فسانے سے اس معنی میں متضاد بھی ہے کہ وہ حقیقت اور واقعیت کا سخت طرفدار ہوتا ہے اور محض تخیلاتی عشق یا واقعات کی سخت مخالفت کرتا ہے سروانٹیز کی کتاب پورے طور پر اسی راہ پر ہے سرشار کی کتاب اس راہ تک نہیں پہنچتی ورنہ وہ بھی اردو میں ناول نگاری کا موجد ٹھہرایا جاتا۔

بادی النظر میں "فسانہ آزاد" کو ناول تصور کر لینا مشکل نہیں ہے آخر وہ حقیقی دنیا کا نقشہ پیش کرتا ہے ایک سوسائٹی ایک شہر ایک ماحول کے بہت پہلو ہمارے سامنے لاتا ہے اس میں وسعت ہے مزاح ہے اور زندگی پر ایک خاص نظر ہے اس کا فارم بھی اگر ہے تو اسی قسم کی ناول کا ہے جسے پکارسک Picaresque کہتے ہیں اور سب سے زیادہ بات تو یہ ہے کہ زندگی کو جس حسن و خوبی کے ساتھ یہاں زندہ کیا گیا ہے ویسا اردو کی کسی تصنیف میں بھی نہیں کیا گیا۔ سرشار ناول نگار کی جینیس (GENIUS) رکھتے تھے اور "فسانہ آزاد" ہی ایک ایسی تصنیف ہے جس میں یہ قوت تمام اردو کے فسانوں اور ناولوں سے زیادہ موجود ہے یہی ایک وہ تصنیف ہے جس میں ہمیں خوجی کا ایسا کردار ملتا ہے جو اردو میں کردار نگاری کی بہترین مثال کہا جا سکتا ہے جو ہمارے ادب کے لافانی تصورات میں بڑی اہمیت رکھتا ہے پھر یہ کیوں نہ جی چاہے کہ اس کو اردو کا پہلا ناول کہا جائے اور سرشار کو اردو ناول کی تاریخ میں وہی حیثیت دے دی جائے جو سروانٹیز کو حاصل ہے یا کیوں نہ ان کو کچھ طرفداری سے فیلڈنگ FIELDING کے درجہ پر لے آیا جائے۔ مگر نہیں گہری نظر ایسا کرنے سے روکتی ہے کیونکہ یہاں ناول کے عناصر ضرور

دکھائی دیتے ہیں مگر سب ایک غیر مرئی حالت میں ہیں یہ نہ تو پورا پورا افسانہ ہی ہے اور نہ پورا پورا ناول ہی ہے ۔ کوئی درمیانی چیز ہے ۔ شائد سرشار کی لاپروائی کی وجہ سے یا ان کی فسانہ عجائب میں گہری دلچسپی کی وجہ سے یا ان کی ناول کی فن سے سطحی واقفیت کی وجہ سے کسی نہ کسی وجہ سے یہ افسانہ پورے پورے طور پر ناول نہیں ہو پاتا ۔

سرشار کی تمام ناولیں بالکل بے تکی اور بے تکان ہیں اور "فسانہ آزاد" ان سب میں زیادہ ۔ اس خرابی کی کئی وجہیں ہو سکتی ہیں ایک یہ کہ سرشار حد سے زیادہ لاپرواہ تھے ۔ دوسرے ان کی تمام تصنیفات کے الگ الگ ٹکڑے الگ الگ اوقات پر چھپتے رہے اور وہ تحریر مکمل تصنیفات کا کوئی تصور اپنے ذہن میں نہ رکھتے تھے ۔ ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ سرشار کا مذاق اس ادب کے مطابق بنا تھا جس کے نمایاں اصناف غزل، قصیدہ، مرثیہ مثنوی وغیرہ تھے ۔ جن میں زیادہ سے زیادہ یہ ربط ہوتا تھا کہ مختلف قسم کے ٹکڑے جمع کر کے جوڑ دیئے جاتے تھے ۔ مگر یہ دیکھتے ہوئے کہ اس ادب میں ایسی مربوط چیز بھی موجود تھی جیسی "توبۃ النصوح" میں سرشار کی بے توجہی ہی کو الزام دینا پڑتا ہے ان کے سامنے کسی قسم کی کوئی اسکیم نہ تھی اور جہاں ان کا جی چاہا اور جو معاملہ بھی ان کو ملا وہ انہوں نے ٹھونس دیا اور جہاں جی چاہا اس معاملہ کو ختم کر دیا کچھ ایسے باب ہیں جیسے "اودشا الچھیلا بیان" یا "ایک تاریخ وفات" جو بالکل ہی سے الگ سے ہیں اور جن کا افسانے سے ذرا بھی تعلق نہیں ۔ پہلی جلد کے چوتھائی حصہ تک تو محض میاں آزاد اور اُن کی جہاں گشتی سے سروکار ہے ۔ حسن آرا اور آزاد کے عشق کا قصہ داخل فسانہ ہوتا جاتا ہے ۔ سپہر آرا اور ہمایوں فر کے عشق کا قصہ بھی ساتھ چلایا جاتا ہے ۔ پھر عین برات میں ہمایوں فر کو خواہ مخواہ مروا ڈالا جاتا ہے ۔ اور پھر ان کو بڑے ہی بھونڈے طریقہ پر زندہ کرنے کی کوشش ہوتی ہے اور ان کا ہم شکل چچا زاد بھائی ان کی جگہ لے لیتا ہے ۔ نواب ذوالفقار علی خاں مع اپنے مصاحبین کے سامنے لائے جاتے ہیں اور اپنی بٹیر صف شکن کی یاد میں سوگوار نظر آتے ہیں پھر عرصہ تک ان کا ذکر ہی نہیں ہوتا ۔ ایک اور نواب کی صحبت دکھائی جاتی ہے اور جلدی ختم ہو جاتی ہے ۔ آزاد کی ترکی سے واپسی کے بعد ذوالفقار علی خاں پھر ابھارے جاتے ہیں ۔ آزاد ان کی اصلاح کرتے ہیں ایک عورت اللہ رکھی کا قصہ شروع کیا جاتا ہے ۔ جو متعدد عجیب و بے تکی حالتوں سے گزرتا ہوا دکھایا جاتا ہے اور آخر میں اس کو کوثر

یا بیگم بنا دیا جاتا ہے۔ آزاد کی حسن پرستی سے ہر جگہ قصے گھڑے ہوتے ہیں اور ختم ہوتے ہیں اور ختم ہو جاتے ہیں حسن آرا اور آزاد کے عشق کا قصہ ہی ایک تار ہے جو آخر تک بندھا رہتا ہے اور اسی کو اس افسانے کا پلاٹ کہا جاتا ہے۔ حقیقت میں یہاں سینکڑوں پلاٹ ہیں جن کو غور و فکر کے بعد ملا جلا کر ایک مرکب پلاٹ کا ناول بن سکتا تھا مگر اس کی تصنیف میں ایسا کرنے کی طرف توجہ ہی نہیں دکھائی دیتی۔

نتیجہ یہ ہوا کہ فسانۂ آزاد ایک جنگل کا جنگل ہے جس میں ہر طرح کی پیداوار بکھری پڑی ہے۔ اس میں مختلف قسم کے درخت کہیں اکا دکا کہیں گچھوں میں کہیں قطاروں میں ایسے نظر آتے ہیں کہ جن میں کوئی ترتیب یا عدم ترتیب کا اندازہ مشکل ہے مختلف باتوں کے بہت کافی حصے محض بیکار ہیں۔ اکثر پورے پورے باب ہی محض تکرار ہیں خاص طور پر خوجی کو اکثر ایک ہی قسم کے حالات میں کئی کئی دفعہ دکھایا گیا ہے بیگمات کی بات چیت کے اکثر باب ایسی باتوں سے بھرے ہیں جو کوئی ٹنک ہی نہیں رکھتیں مگر ساتھ ہی ساتھ ایسے مقامات بھی ہیں جیسے جلد دوم میں۔ جہاز کا سین۔ یہاں طوفان کی حالت میں لوگوں کی پریشانی، آزاد کی کارگذاری اور خوجی کے بچانے والی کشتی میں بیٹھ کر اپنی افیم کی ڈبیا کو یاد کرنا یہ تمام تاثر مکمل اور زوردار ڈرامائی اثر رکھتے ہیں پھر کوئی باب ایسا نہیں جس میں کچھ نہ کچھ سطریں ایسی نہ ملیں جو اپنی جگہ بیش قیمت نہ ٹھہریں اگر اس افسانے کو مختصر کر کے قریب دو سو صفحوں کی کتاب بنانے کی کوشش کی جائے۔ تو وہ وہ مشکلات سامنے آئیں گی کہ پریشان ہو کر ارادہ ترک کر دینا ہو گا یا تو اس جنگل کی صفائی کے لیے اسے پورے کا پورا جلا ہی دینا ہو گا اور یا اس کو اس طرح رکھنا پڑے گا جیسا کہ وہ ہے۔

"سیر کہسار" فسانۂ آزاد سے زیادہ مربوط، واضح اور متحد (UNIFIED) ہے۔ یہ شروع اس طرح ہوتی ہے کہ نواب محمد عسکری اپنے چرب زبان مصاحبین کے درمیان دکھائے گئے ہیں۔ مصاحبین کی چہ میگوئیوں میں ایک موضوع صاف طور پر ظاہر ہے وہ یہ کہ آیا نواب صاحب سیر کہسار کے لئے نینی تال جائیں یا نہ جائیں یہ موضوع نہایت دو طوالت کے ساتھ کھینچا گیا ہے۔ اور لکھنؤ اور بالخصوص نینی تال کی اچھائیوں اور برائیوں دونوں پر مختلف اشخاص کی مضحکہ خیز رائیں سامنے لائی گئی ہیں۔ ساتھ

ہی ساتھ نواب کی مرغوب ترین تفریح یعنی عورت بازی کے بھی حالات سامنے آجاتے ہیں نواب کا تمام مشغلۂ زندگی ہر خوش قطع اور جوان عورت پر پھسل پڑنا ہے اور وہ اپنی خوش قطع بیوی سے نگاہ کے ساتھ ساتھ مہری ان نوکرانی کو بھی مدنظر رکھتے ہیں اور مختلف اور متعدد بازاری عورتوں سے بھی پینگیں بڑھاتے ہیں۔ تصنیف کا موضوع سیر کہسار ہے مگر اس سلسلہ میں نواب عسکری کو رائے سے تعلق قائم کرتے کرتے آندھی رنگ آجاتا ہے۔ آخر کو روانگی کی ایک تاریخ مقرر ہوتی ہے مگر اس دن نواب کی سالی کے یہاں ایک تقریب آپڑتی ہے اور جانا ملتوی ہوجاتا ہے نواب اس تقریب میں شریک تھے کہ جب ان کی نگاہ قمرن چوڑی والی پر پڑی انہوں نے اس سے پینگ بڑھائے اس کی ماں اور بہن کو روپے سے شاد کیا اس کے شوہر کو دھوکا دیا اور رات اپنے گھر بٹھا لیا اس کو لے کر نینی تال گئے اور وہاں رہے اس حصہ میں ناول پھر اپنے موضوع پر واپس آجاتی ہے مگر کچھ ہی عرصہ کے بعد نواب پھر لکھنؤ واپس آجاتے ہیں رات کی کمینی معشوقہ ایک برف والے کے ساتھ بھاگ جاتی ہے اور عرصہ کے بعد بیماری کے عالم میں پھر نواب کے گھر واپس آکر مرجاتی ہے اس طرح "سیر کہسار" کا فسانہ آزاد کے خلاف مستقل محدود اور صاف دائرہ ہے مگر بے تکا پن دونوں میں ایک ہی سا ہے۔ یہاں سرشار کی طبع ایک خاص سڑک پر چلتی ہوئی دکھائی دیتی ہے مگر اس کی بے لگامی اور رفتار بے ڈھنگی جو پہلے تھی وہ اب بھی ہے بہرحال "سیر کہسار" کو مختصر کرکے ناول کی صورت میں لایا جاسکتا ہے

سرشار کی تمام تصنیفات کو مختصر کرنے کی شدید ضرورت محسوس ہوتی ہے اس ضرورت کا ان کو بھی احساس دلایا گیا اسی وجہ سے انہوں نے اپنی تصنیف "فسانۂ جدید" کو پنڈت مادھو پرشاد کی مدد سے مختصر کرنا گوارا کیا اور پھر اس کا نام بدل کر "جام سرشار" رکھا۔ سیر کہسار کی طرح یہاں بھی ایک نواب زادے کی عورت بازی کا قصہ ہے۔ جو کچھ ہی باتوں میں پہلے قصے سے مختلف ہے۔ نواب امین الدین نواب عسکری سے طبیعت میں بہت کچھ مختلف ہیں۔ مگر سیرت میں بہت زیادہ ملتے جلتے ہیں یہ بھی مختلف عورتوں کے پھیر میں پڑتے پڑتے ایک کمینی عورت سے جو حلوائی کی لڑکی ہے اور ان کے گھر ملازم ہے الجھ جاتے ہیں اور کچھ [illegible]

سے حور نقا محل بنادیتے ہیں "سیر کہسار" میں قمرن نواب کو چھوڑ کر بھاگ جاتی ہے "جام سرشار" میں نواب ایک عورت نیکی کے گرویدہ ہو جاتے ہیں تو ظہورن ان کو چھوڑ کر کمرے میں بیٹھ جاتی ہے نواب شراب کے نشے میں ظہورن کو مار ڈالتے ہیں اور خودکشی کر لیتے ہیں۔ کتاب کا موضوع شراب خواری اور اس کے برے نتائج بتایا گیا ہے۔ یہ امر ضمنی رہ جاتا ہے اور زیادہ زور عیاشی پر صرف ہو جاتا ہے۔ شراب خوری کے برے نتیجہ کا احساس ہوتا ہے تو ناول کی کمزوری ہے کیونکہ سرشار کی شراب خواری کا برا اثر جو ان کی فطرت پر پڑا اور جو ان کی بعد کی تصنیفات کے حق میں برا ثابت ہوا وہ اپنا زور اس تصنیف میں پکڑتا ہوا دکھائی دیتا ہے

ان ناولوں سے یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ سرشار کو فطرت نے کچھ نہ کچھ قوت قصہ گوئی ضرور ودیعت کی تھی۔ ان میں واقعات گھڑنے اور ان کو ناظرین کے لئے دلچسپ بنانے کی قوت ضرور تھی۔ چنانچہ ان کی ہر ناول میں واقعات پر واقعات ٹوٹے پڑتے ہیں اور ایک مرتبہ کتاب کھول لیجئے تو گھنٹوں چھوڑنے کو جی نہیں چاہتا۔ ان واقعات میں سے کچھ تو ذاتی تجربہ پر مبنی ہوتے ہیں اور گہرا اثر ڈالتے ہیں کچھ مبالغہ آمیز ہوتے ہیں اور کھٹکتے ہیں۔ کچھ محض بناوٹی ہوتے ہیں اور برے معلوم ہوتے ہیں۔ کچھ خواہ مخواہ کی تکرار ہوتے ہیں اور قلم زد کر دینے کے لائق سمجھ میں آتے ہیں مگر ہر ایک میں کم و بیش خمار چشم ساقی پیوست دکھائی دیتا ہے اور ناظر بھی ایک خاص قسم کے نشے میں آکر ان کو بے دیکھے بھالے پیتا ہی چلا جاتا ہے۔ جب وہ کتاب ختم کر کے تمام واقعات کی ترتیب اور توازن اور اتحاد اثر پر غور کرتا ہے تو اس کا نشہ ہرن ہو جاتا ہے۔ سرشار کے یہاں ابتدائی درجہ کی قوت قصہ گوئی کی جتنی فراوانی ہے اتنی ہی پختہ کارانہ قوت قصہ گوئی کی کمی ہے سرشار کی ناولوں کے واقعات نشہ میں سرشار بہکتے گرتے پڑتے بے ارادہ و مقصد چلتے دکھائی دیتے ہیں۔ سنجیدہ راہ روی کی گرم رفتاری یہاں نہیں اس لئے قصہ گو کی حیثیت سے وہ ابتدائی درجہ ہی پر رہ جاتے ہیں۔

سرشار کی واقعیت کی طرف رجوع ظاہر ہے مگر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ان کی ناولوں میں یہ رنگ کتنا گہرا ہے۔ سرشار بس اتنا چاہتے ہیں کہ ناول کو کسی زندگی

کا نقشہ ہونا چاہیے۔ اور اب یہ عام خیال ہے کہ یہ آتشہ جتنا اصل کے مطابق ہوگا اتنا ہی بہتر ہوگا۔ اس نظریئے سے ناول کو کسی مقام یا طبقہ کے بابت سرکاری رپورٹ ہونا چاہیے۔ حقیقت یہ ہے کہ ناول کا بھی ایک فن ہے۔ اس فن میں جب تک فنکار کی مخصوص تخیل اور اس کی انفرادی نقطۂ نظر شامل نہ ہو محض زندگی کے حالات ہی کی بنا پر اس کو کوئی اہمیت نہیں دی جا سکتی۔ لکھنؤ کی زندگی کے لاتعداد پہلو ہیں اور اس کو لاکھوں تخیلی رنگوں میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ سرشار یا کسی بھی واقعیت نگار کی اہمیت اس بات میں نہیں ہے کہ اس نے لکھنؤ یا کسی مقام کے حالات بیان کیے بلکہ اس میں ہے کہ اس نے کیسے رنگ بھر کر ان حالات کو پیش کیا اور اس کی رنگ آمیزی کس قدر دلچسپ دیرپا آفاقی اور گہری ہے۔ اس بات کا خیال رکھتے ہوئے جب ہم سرشار کی ناولوں پر طور سے اور "فسانہ آزاد" پر خاص طور سے نظر کرتے ہیں۔ تو حسب ذیل نتائج پر پہنچے ہیں۔

اول یہ کہ یہاں واقعیت کا رنگ نہایت ناہموار طریقہ پر پھیلا ہوا ہے "فسانہ آزاد" کے شروع شروع میں کئی مبالغہ آمیز انداز اس رنگ کو دھندلا دیتا ہے۔ آگے بڑھ کر واقعیت اور عینیت کا کھلا تضاد نظر آتا ہے حسن آرا اور سپہر آرا کو جس انداز میں سیر کے لئے باہر گھومتا ہوا دکھایا گیا ہے اس کو واقعی دنیا سے کوئی تعلق نہیں اور یہاں مصنف ایک ایسی خیالی دنیا میں پہنچ گیا ہے جو اس کے لئے ایک طرح پر عینی ہو سکتی تھی اگر وہ اس کو اسی طرح برتتا رہتا۔ مگر معلوم ہوتا ہے کہ مصنف بیگمات کو ان حالات میں دیکھنے کے لئے تیار نہ تھا اور اس لئے پھر کبھی کہیں بھی ان بیگمات کی اس قدر آزادانہ روش نہیں دکھائی گئی۔ یہ ضرور ہے کہ آزاد ہر مسلمان گھر میں داخل ہو جاتے ہیں اور وہاں سے ہر حسین عورت سے چاہے وہ شادی شدہ ہو یا کنواری معاشقہ شروع کر دیتے ہیں مگر دوسرے امور میں واقعیت کا رنگ پختہ ہو جاتا ہے۔ اور آخر تک قائم رہتا ہے۔

دوم ان کی واقعیت کا کوئی مخصوص دائرہ (Range) نہیں ہے ایک طرف یہ نہیں کہا جا سکتا کہ انہوں نے لکھنؤ کی زندگی کے تمام پہلو لئے ہیں اور نہ یہی کہا جا سکتا ہے کہ کن مخصوص پہلوؤں پر وہ خاص طور سے روشنی ڈالنا چاہتے ہیں

لکھنؤ کی زندگی کے چند پہلوؤں پر فسانۂ آزاد میں روشنی پڑتی ہے۔ یہاں ایک پہلو شہر کی زندگی کا ہے یعنی میلے ٹھیلے جلوس چہلم محرم راتیں مجمع عام وغیرہ۔ یہ زندگی سرشار کا خاص میدان ہے حالانکہ اس زندگی پر بھی وہ ایک عمومی سیلانی شخص کی نگاہ ڈالتے چلے جاتے ہیں مگر پھر بھی ان کی دلچسپی عام آدمیوں سے زیادہ گہری ہے اور اس سلسلہ میں جو کچھ بھی انہوں نے بیان کیا ہے وہ قابل قدر ہے اور ہمیشہ ایک خاص دلچسپی سے پڑھا جاتا رہے گا۔ دوسرے انہوں نے نوابوں کی صحبتوں کا رنگ دکھایا ہے۔ ایک عام نواب کی صحبت میں مصاحبین کی جو چہ میگوئیاں ہوتی ہیں انکو نہایت خوبی سے رقم کیا ہے اور کسی نواب کی مخصوص دلچسپیاں یعنی بٹیر بازی عیاشی اور اس قسم کی دوسری باتوں کا بھی بڑا دلچسپ اور پُر اثر نقشہ کھینچا ہے۔ مگر جو لوگ اس زندگی کے مختلف پہلوؤں کے درمیان زندگی بسر کر چکے ہیں انہیں یہ نقشہ بالکل یک طرفہ اور پست نظر آتا ہے نوابوں کی زندگی کے جہاں یہ ذلیل اور بے کار پہلو تھے وہاں کچھ قابل قدر پہلو بھی تھے اس میں شک نہیں کہ یہ ذلیل پہلو ایک حد تک ان کے زوال کا باعث ہوئے مگر ان ہی کو بیان کرنے تو ان کی زندگی کی مکمل ترجمانی نہیں ہوتی "فسانۂ آزاد" کے بعد انہوں نے لکھنوی زندگی کے اس پہلو کو اپنایا مگر ان کی نظر میں وسعت نہ پیدا ہوئی۔ نواب عسکری اور نواب امین الدین کی زندگی میں مصاحبین کی صحبت یا پست عورتوں کی صحبت کے سوا کچھ اور نہیں ہے۔ تیسرے انہوں نے بیگمات کی زندگی کو بھی پیش کیا ہے۔ اس زندگی سے وابستہ مختلف قسم کی عورتوں کی مخصوص ذہنیت اور بات چیت انہوں نے دلکش اور دلنشیں پیرائے میں رقم کی ہیں۔ مگر اس زندگی سے ان کی دور ہی کی واقفیت نظر آتی ہے اگرچہ بیگمات کی زبان اور بات چیت سے انہوں نے کماحقہ واقفیت دکھائی ہے اور اکثر بیگمات کے حسن و نفاست کو نمایاں کیا ہے مگر اکثر باتیں ایسی غلط ملط کر گئے ہیں کہ جو شخص ان بیگمات کے درمیان پلا بڑھا ہوا ہے ان کی واقفیت پر ترس آتا ہے اور وہ یہ نتیجہ نکالنے پر مجبور ہوتا ہے کہ سرشار کی عکس کشی میں فرضی عنصر اور بناوٹ زیادہ ہے اور حقیقت کم۔ چوتھے انہوں نے اس دائرے میں بھی داخل ہونے کی کوشش کی ہے جو یہاں کی عیاشی سے تعلق رکھتا ہے۔ "فسانۂ آزاد" میں بھٹیاری جس کا اصلی نام اللہ رکھی ہوتا ہے۔ اور آخر میں ثریا بیگم ہو جاتی ہے۔ حمام مہر شاہ اور سیر کہسار میں بازاری

عورتیں یہ سب لکھنوی زندگی کے اس پہلو سے تعلق رکھتی ہیں جو رسوا کا میدان تھا۔ مگر سرشار اس کی کوئی اہمیت نہ واضح کر سکے۔ عورت کی چمک سے وہ واقف ہیں۔ مگر اس کی اقتصادی بے بسی اور اس کے محبت بھرے دل کا انہیں کوئی مشاہدہ نہیں ہوا۔ غرض مجموعی طور پر یہ کہنا بجا معلوم ہوتا ہے کہ سرشار کا زاویہ صاف حدود نہیں رکھتا اور جو حدود یہاں ملتے بھی ہیں وہ کہیں دھندلے ہیں اور کہیں صاف بھی ہیں تو نامکمل اور پست انہیں زندگی کی اہمیت اور قدر و قیمت کا سرے سے کوئی احساس نہیں۔

تیسری صفت اس واقفیت کی یہ ہے کہ اس میں افراد پر زیادہ زور ہے اور ان افراد کو سامنے لانے کا ذریعہ مکالمے ہیں "فسانہ آزاد" کے شروع میں مبسوط بیانات ہیں۔ مگر یہ بیانات اتنا زور نہیں رکھتے جتنا کہ وہ مکالمات جن پر وہ بہت آسانی سے اتر آتے ہیں۔ آگے بڑھ کر مکالمات ہی کو زیادہ سے زیادہ کام میں لایا جاتا ہے۔ اس معاملے میں ان کی خاص فطری قوت کردار نگاری ہمارے سامنے آتی ہے۔ ہر موقع کے بیان میں اس موقع سے متعلق رکھتے ہوئے مخصوص اور TYPICAL افراد ہمارے سامنے آتے ہیں اور اپنی موزوں باتوں سے ایک عجیب کیفیت نمایاں ہو کر سامنے آجاتی ہے۔ مثال کے طور پر لکھنؤ کے چہلم سے [illegible] بھیڑ اور تعزیہ کے جلوس کا بیان تو فی الحال ہے مگر آخر میں لوگوں کی مخصوص قسم کی تہذیبی باتوں پر آجاتا ہے اور یہی پورے بیان کا سب سے زیادہ دلچسپ حصہ ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو پورے بیان میں بھی زیادہ تر جزئیات انسانوں اور ان کی حالتوں کے بیان میں ہیں۔ یہ صورت ان کے شروع شروع کے واقعاتی طریقہ کی ہے۔ آگے بیانوں میں افراد کی باتیں بہت جلدی ہمارے سامنے آجاتی ہیں۔ سرشار کی قوت مکالمہ نگاری کمال دکھاتی ہے۔ ہر بات نہایت قدرتی روزمرہ میں ہے اور اپنے ادا کرنے والے کی انفرادیت کو بڑی خوبی سے نمایاں کرتی ہے۔ دو بات کرنے والوں میں انفرادی فرق بھی واضح ہوتا ہے۔

چوتھے "فسانہ آزاد" کی واقفیت میں بڑا تنوع ہے۔ ہر جگہ کثرت سے جیتے جاگتے افراد امنڈتے چلے آتے ہیں۔ یہ محسوس ہوتا ہے کہ ایک بڑی بھیڑ ہمارے سامنے ہے جس میں ہر شخص اپنی الگ نفسیات رکھتا ہے اور اپنے انفرادی

سے

طرز میں بات کرتا ہے۔ آزاد سیر سپاٹے کے آدمی ہر شخص میں دلچسپی لیتے ہیں اور سرشار کی قوت تخلیق ہر ایک کو دلچسپ بنا دیتی ہے یہ اندازہ لگانا مشکل ہے کہ کس کس طرح کے لوگ سامنے آتے ہیں مگر کثرت اور عظیم کثرت کا تاثر اس طرح پر ہمارے دماغ پر قائم ہوتا ہے اور اس بھیڑ میں کوئی دو آدمی بھی ایک سے نہیں معلوم ہوتے سرشار کی قوت، واقعیت نگاری کا یہ کمال ہے ان کی قوت تخئیل کا دامن اسقدر وسیع ہے جیسا کہ شکسپیر۔ فیلڈنگ۔ ٹولسٹوئے اور ڈکنس کا جس میں تمام کائنات کے ایک ساتھ سما جانے کی گنجائش ہے۔ وہ ان واقعیت کے خداؤں کی طرح ان مختلف قسم کے افراد کی نفسیاتی گہرائی میں نہیں جا سکتے اور اس لئے ان کے افراد ہمارے ذہن پر گہرا اثر نہیں چھوڑ جاتے۔ مگر "فسانہ آزاد" یا "سیر کہسار" کو پڑھتے وقت ان کی کثرت میں ان کی انفرادیت کم نہیں ہوتی اور یہ نہایت دلچسپ طریقہ پر ہم کو متاثر کرتے ہوئے چلے جاتے ہیں۔

پانچویں سرشار میں زندگی کو زندہ کرنے کی قابلیت کمال کے ساتھ موجود ہے ہر اس فرد کی جس کو وہ سامنے لاتے ہیں نبض چلتی ہوئی اور خون دوڑتا ہوا معلوم ہوتا ہے ہمیں یہ احساس ہوتا ہے کہ جیسے کوئی زندہ آدمی ہمارے سامنے آگیا۔ بیگمات کے محلوں میں جو سین انہوں نے دکھائے ہیں ان میں اکثر ایسی باتیں ملتی ہیں جو بالکل غلط ہیں یا خود ... ہیں۔ اور جو شخص ان عورات کی زندگی سے زیادہ واقف ہوا سے فوراً احساس ہوتا ہے کہ سرشار کو مسلمانوں کے مختلف فرقوں کی عورتوں کے عقائد سے واقفیت نہیں تھی اکثر یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ فسانہ آزاد کی بیگمات کو کس فرقہ سے وابستہ کریں مگر ہر عورت اپنی جگہ زندہ اور دلچسپ ہے اور اس کی بات چیت کا لہجہ اور طریقہ ایسا انوکھا ہے کہ ہمارا دل اسے زندہ مان لینے کو تیار ہو جاتا ہے۔ زندگی کے دوسرے دائروں کی عکس کشی اور بھی زیادہ موثر ہے۔ غرض جس طرف بھی انہوں نے قلم اٹھایا ایک نئی روح پھونک دی اور اس اعجاز کی بنا پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ناول نگار کی فطری قوت قدرت نے ان کو بخشی تھی۔

چھٹے یہ ان زندگی کا ایک ... غیر مذہبی رنگ میں پیش ہوتی ہے۔

سرشار زندگی کو زندگی کی حیثیت سے دیکھتے ہیں ان کو مذہب سے کوئی سروکار ہی نہیں معلوم ہوتا۔ جب وہ ان مواقع کو بیان کرتے ہیں جن کو مذہب سے سروکار ہے جیسے محرم اور چہلم وغیرہ تب بھی ان کی نظر بجائے مذہبی جذبات کے بیان یا ان پر نکتہ چینی کے محض اس زندگی پر ہے جو اپنی گوناگونی کے ساتھ ان مذہبی رسوم میں شریک ہے یہ فسانہ آزاد ہی میں ہے۔ دوسری ناولوں میں تو مذہب ایک سرے سے غائب ہی نظر آتا ہے۔

سرشار کے یہاں ہمیں ایک سچے ادیب اور سچے ناول نگار کے نظریۂ حیات کا پرتو ملتا ہے۔ ہمارے ادب کی سخت بد قسمتی رہی کہ یہاں نظریۂ حیات سے پہلے کسی مذہب کی تبلیغ کے معنے دیئے گئے پھر اخلاقی وعظوں کی ٹھونس ٹھانس سے اسے تعبیر کیا گیا اور نئے زمانہ اسے کسی سیاسی نظریے کا پروپیگنڈہ ہونا ضروری ہو گیا ہے لیکن جب سرشار شاہراہ عام پر آئے تو ادب کو اخلاق کا آلہ کار سمجھا جاتا تھا اور چونکہ انہوں نے کسی قسم کے اخلاق کے درس کی کوئی واضح کاوش نہیں لہذا ان کی تصنیفات کو خاص اہمیت نہیں دی گئی۔ شاید ان کو خود اس کا احساس ہوا ہو کیونکہ چوتھی جلد میں انہوں نے کئی جگہ واعظانہ تقریریں قلم کی ہیں جو نہایت درجہ بے مزا اور بے کار ہیں۔ لہذا جو لوگ سرشار کی ناولوں کو اس قسم کے نظریۂ حیات کے پانے کی غرض سے پڑھیں گے وہ ضرور نا امید ہی ہوں گے ان کا نظریۂ حیات صاف اور واضح نہیں ہے اور نہ اس کو کسی زور اور اہمیت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے مگر یہ واضح ہے کہ وہ مذہب اور ترقی پسند اعلیٰ زندگی کے حامی ہیں۔ ان کا زمانہ اس طرح کا ہے کہ ہندوستانی معاشرت تیزی کے ساتھ تبدیل ہو رہی تھی اور ان کے آزاد ہر جگہ تبدیلیوں کو نہایت خندہ پیشانی کے ساتھ قبول کرنے کو تیار ہیں۔ ان پر خوجی ایسے رجعت کے بندے اپنے حماقت زدہ اعتراضات بھی کرتے ہیں مگر وہ ہنسی میں ٹال دیتے ہیں۔ آزاد کا مزاج باوجود بڑی خامیوں کے ایک ایسا عینی مزاج ہے جیسا کہ ہر اس فرد کا ہونا چاہیے جو زندگی کو ہنسی خوشی اور انسانیت کے ساتھ بسر کرنا چاہتا ہے۔ ادب کا مقصد ہی دلوں کو سہارا دے کر امید کی طرف لگاتا ہے، اور

فسانۂ آزاد وغیرہ کا مجموعی اثر یہی ہے اور یہ اثر اس سادگی کے ساتھ اور اس قدرتی طریقہ پہ ہمارے دلوں پہ قائم ہوجاتا ہے جو سچے ادب کے شایان شان ہے - یہ ضرور ہے کہ جیسے سرشار کے یہاں ہر چیز ایک پرانی کیفیت رکھتی ہے اور کسی صف کے بھی پورے پورے نقش نہیں جمتے اسی طرح ان کے نظریۂ حیات کا بھی تصور دھندلا ہی رہ جاتا ہے اور کوئی وقعت یا اہمیت نہیں حاصل کرتا مگر اس بات میں کہ وہ صحیح راستے پر ہے ان کو ہر اس فرد پہ فوقیت حاصل ہے جو ادب کو کسی فلسفہ کا غلام بنا کر ذلیل کرتا ہو

آٹھویں: سرشار کی واقعیت اس مخصوص جذباتی (AESTHETIE) رنگ میں رنگی ہوئی ہے جسکو دنیا کے ادب میں نہیں تو انگریزی ادب میں ضرور واقعیت کا ایک حد تک لازمہ سمجھا جاتا ہے یہ رنگ ان کے بے مثال مزاح کا ہے ان کا مزاح ہی سب سے زیادہ زندہ رہنے والی صفت ہے انہیں اردو کے مزاحیہ نگاروں میں تین وجہوں سے فوقیت حاصل ہے -

اول یہ کہ ان کے یہاں ہر قسم کا مزاحیہ نگارش موجود ہے یعنی ان کے یہاں کہیں بہت فراوانی کے ساتھ محض مذاق (PUREFUN) موجود ہے یہ بھانڈوں کی نقل والا مذاق ہے - وہی لپاڈگی دھول دھپا مضحکہ خیز باتیں جن پہ ہر فرد بشر ہنستے ہنستے لوٹ جاتا ہے یہ مذاق اکثر مبتذل بھی ہو جاتا ہے اور اس کا اثر محض وقتی ہی ہوتا ہے کہیں ... ذہنی (WIT) فراوانی کے ساتھ ملتی ہے نوابوں کی صحبتیں بیگمات کی چناق پٹاق اس دائرے میں آتی ہے کہیں ان کے یہاں وہ اعلیٰ مزاح بھی ہے جیسے (HUMOUR) کہتے ہیں جو خاص قسم کی ہمدردی پیدا کرتی ہے اور کھیلی ہوئی چیزوں کے مکمل تاثر سے پیدا ہوتا ہے اس چیز کی بہترین مثال خوجی اور مہاراج بلی کے مکمل تاثرات سے ملتی ہے - سرشار قہقہوں سے ہنسانے والا آرٹسٹ ہے یعنی اس قسم کا جسے ہنگامی (Boisterous) کہتے ہیں معلوم ہوتا ہے کہ سرشار ایک انوکھے قسم کی مزاحیہ قوت لے کر پیدا ہوئے تھے وہ دنیا کو ایک خاص نظر سے دیکھتے تھے اور یہ نظر پیدائشی مزاحیہ نگار ہی کی ہے - دنیا میں جو چیز بھی ان کو نظر پڑتی تھی اس کے بے ڈھنگے پن یا حماقت آمیزی اور لہذا مضحکہ خیزی پہ ان کی نظر پہلے

جاتی تھی۔ خاص طور پر ان کی دلچسپی ان ہی چیزوں میں تھی جن میں کوئی بے تکا پن ہو اور اس بے تکے پن کو اپنے زورِ قلم سے سامنے لاکر ناظرین کو محظوظ کرنا ان کا خاص فن تھا۔ دنیا کا بے تکا (GROTESQUE) پہلو ہی ان کو نظر آتا ہے اور اس پہلو کو سامنے رکھتے ہوئے وہ ایک پوری کائنات تعمیر کر جاتے ہیں کبھی ان کے یہاں خالص مزاح ملتا ہے ان کے مزاح پر طنز کا اثر نہیں غالب ہونے پاتا ان کو کسی چیز سے نفرت نہیں اور وہ کوئی مخصوص درس ہی دینا چاہتے ہیں۔ اس لئے ان کے مزاح کا مقصد محض شگفتہ کرنا محض ہنسانا اور خوش کرنا ہے اس پر یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ یہ نہایت سطحی ہے اور اپنا گہرا اثر نہیں قائم کرتا۔ کیونکہ جب تک ہم فسانہ آزاد پڑھتے رہتے ہیں مگر بعد میں کوئی چیز ہمارے ذہن پر ایسا اثر نہیں چھوڑتی کہ ہم اس کو یاد کر کے ہنسا کریں ایک حد تک یہ اعتراض صحیح ہے مگر ساتھ ہی ایسا مزاح بھی ان کے یہاں موجود ہے جس کی بنیادیں فلسفیانہ اور نفسیاتی گہرائیوں میں مستحکم ہے اس کی سب سے بہتر مثال خوجی کا مزاحیہ کردار ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ بات چیت کے ذریعہ انسانی فطرتوں کی تخلیق میں کیا وہ اسی درجہ سے بھی آگے بڑھ سکے؟ اس سوال کے دو جواب ہو سکتے ہیں۔ ایک نفی میں وہ یہ کہ سرشار کا دھیان اس امر پر نہیں گیا کہ کسی شخص کی بات چیت وقت کے ساتھ انفرادیت قائم رکھتے ہوئے بدلتی ہے چنانچہ ان کے کردار میں وہ قدرتی ارتقا نہیں ہے جو زمانہ کے اثر سے ہر فرد کی فطرت میں پیدا ہوتا رہتا ہے اگر یہ کہا جائے کہ میاں آزاد "فسانہ آزاد" کے شروع سے "آخر" تک بدل جاتے ہیں تو جواب یہ ہوگا کہ آزاد کوئی کردار ہی نہیں بلکہ سرشار کی کردار نگاری میں کمزوری کی مثال ہے۔ سرشار کی تربیت آخر کار اس سخن سے ہوئی تھی جس کا تمام ادراک مبالغہ آمیز ہے۔ اور اس لئے آزاد اور حسن آرا دونوں ایک طرح پر قصیدے کے ممدوح یا غزل کے معشوق ہیں ان سے ہر خوبی وابستہ کر دی جاتی ہے اور اس بات کا خیال نہیں رکھا جاتا کہ وہ کوئی انفرادی تاثر قائم کرتے ہیں یا نہیں اس لئے سرشار کی کردار نگاری میں کمزوری کی مثال ہے سرشار کی تربیت آخر کار اس سخن سے ہوئی تھی جس کا تمام ادراک مبالغہ آمیز ہے اور اس لئے آزاد اور حسن آرا دونوں ایک طرح پر قصیدے کے ممدوح

یا غزل کے معشوق ہیں۔ ان سے مہر خوبی وابستہ کر دی جاتی ہے اور اس بات کا خیال نہیں رکھا جاتا کہ وہ کوئی انفرادی تاثر قائم کرتے ہیں یا نہیں اس لئے سرشار کی کردار نگاری کے سلسلہ میں ان کو نظر انداز کر دینا ہی بہتر ہے۔ مگر دوسرے کردار کے سلسلہ میں انہوں نے انفرادیت کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا اور انفرادیت ہی کو اس قدر زور سے پکڑا کہ کسی کردار کا کوئی اور پہلو دکھائی ہی نہیں دیتا ان کے کردار کہیں گول یا مکمل نہیں ہوتے بلکہ چپٹے یا یک طرفہ ہی رہتے ہیں اور اس لئے ان کو کردار .... (CHARACTFR) سے زیادہ بہتر خاکے (caricatures) کہنا ہوگا اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مکمل کردار نگاری کے درجے پر پہنچنے سے وہ قاصر ہی رہ جاتے ہیں

دوسرا جواب مثبت میں ہو سکتا ہے۔ چونکہ فطرت نے ان کو پُر اثر کردار نگاری تک پہنچنے کے قابل ضرور بنایا تھا اور لاشعوری طور پر انہوں نے ایک آدھ ایسے کردار ضرور چھوڑے ہیں جو اردو ادب میں ہمیشہ کے لئے مایہ ناز رہیں گے سرشار نے اپنے شعور سے کبھی کام نہیں لیا اور بے تکے پن ہی سے جو کچھ لکھ ڈالا اس کو ٹھیک ہی سمجھا۔ شاید یہ اس نظریے کے ماتحت ہو جس پر اب بھی عام طور عقیدہ ہے کہ مصنف کو آمد ہی آمد پہ بھروسہ کرنا چاہیے یا اس وجہ سے ہو مگر فطرت نے ان کے بے تکے پن کے باوجود مدد کی اور چونکہ قدرت نے بھی لاتعداد قسم کے بے تکے لوگ پیدا کئے ہیں لہذا سرشار نے ان کردار کی پر لطف اور پر اثر تخلیق کی جن کی مخصوص صفت بے تکا پن تھی۔ اور جو اپنے بے تکے پن کی وجہ سے دلچسپ تھے۔ خوجی اور مہراج بلی کے ایسے بے تکے لوگوں کی تخلیق ان کی فطرت کے موافق ٹھہری اور اس میں جو دائمی کامیابی حاصل کر سکے خوجی کے مقابلے کا کوئی کردار اردو ادب نہیں پیش کر سکتا۔ اس میں اتفاق سے وہ اہمیت وہ گہرائی اور وہ آفاقیت پیدا ہو گئی ہے جو عام طور پہ سرشار کے بس کی بات نہیں تھی

بہر کیف سرشار کے یہاں تمام تر زور کردار نگاری ہی پہ ہے اور یوں تو ان کے تمام کردار انفرادیت رکھتے ہیں اور زندہ ہیں مگر ان میں سے چند خاص طور پر نمایاں ہو جاتے ہیں "فسانۂ آزاد" کو لے لیجئے۔ ظاہر ہے کہ جن کے کردار کی طرف

ہماری توجہ سب سے پہلے جاتی ہے وہ میاں آزاد ہیں - یہ عجیب چیز ہیں - بالکل فسانوی چیز جن کی بابت ہر امر مبہم ہے - اور جن میں ہر اچھی اور بری صفت بے ربطی کے ساتھ موجود ہے - سرشار نے جگہ جگہ پر ان کا تصور اپنے بیانات کے ذریعے پختہ کرنے کی کوشش کی ہے ان کو گرگٹ کی طرح رنگ بدلتے بتایا ہے مگر ان کا مکمل اثر کچھ بھی نہیں رہتا - پہلے پہلے تو وہ ایک غیبی کردار کی صورت میں ہمارے سامنے آتے ہیں - پھر ان کی انفرادیت اس بات سے ظاہر ہوتی ہے کہ وہ جہاں گشت ہیں اور زندگی کے ہر پہلو میں نہایت ہمدردی کے ساتھ دلچسپی لیتے ہیں ان کی دلچسپی ایک ذہین اور صاحب ذوق شخص کی سی ہے - اسی معنی میں سرشار کا عکس ہیں۔ ان کا اللہ رکھی سے تعلق مبہم ہی رہ جاتا ہے اور حسن آرا سے عشق محض روایتی ہے کیونکہ اس عشق کے ماتحت وہ ایک مہم فتح کرنے جا رہے تھے - اس لئے یہ امید ہوئی تھی کہ وہ اس میں ثابت قدم رہیں گے - مگر وہ پیدائشی عاشق ہیں اور ہر جگہ معاشقہ ہی نہیں کرتے بلکہ اپنے ساتھ کئی کئی باندھ لیتے ہیں - وہ بڑے بااخلاق فیشن ایبل اور مستعد ہیں اور ہر جگہ اپنے لئے ایک مخصوص مقام حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں اس سے ان کی ذہانت عملی قوت اور رکھ رکھاؤ کا پتہ چلتا ہے - مگر وہ متعدد بار متضاد حالتوں میں بھی دکھائے گئے ہیں یعنی اکثر وہ نہایت دغاباز کمینے مکار اور جھوٹے بھی ثابت ہوتے ہیں - ہر جگہ وہ سب سے الگ اور سب سے اہم نظر آتے ہیں - ان کی فطرت مدارج ارتقا بھی طے کرتی ہے اور یہ مدارج فطری ہیں مگر مجموعی طور پر ان کا کردار مبہم اور بے اثر ہی رہ جاتا ہے ان کی سب سے خاص محبوبہ یعنی حسن آرا بیگم کے کمال حسن اور سچی محبت ہی کے تاثر کچھ باقی رہ جاتے ہیں ورنہ وہ بالکل داستانوں کی پری ہے اسی طرح دوسرے کردار جن میں صف شکن بٹیر والے نواب فخر الفتا علی خاں بھی ہیں محض کچھ دھندلے سے تاثرات قائم کر کے غائب ہو جاتے ہیں - اللہ رکھی شاید اس تصنیف میں سب سے زیادہ دلچسپ کردار ہونے کی صلاحیت رکھتی تھیں - اس کی جلدی جلدی بدلتی ہوئی زندگی اور اس کا بھٹیاری سے ہر طبقہ کی زندگی کے درمیان سے اعلیٰ ترین ترقی تک پہنچنا لکھنوی زندگی کے ایک خاص پہلو کو واضح کرتا ہے - اللہ رکھی بہت ہی زوردار

اور یہ امن ہیروئن ہو سکتی تھی اگر سرشار ناول نگاری اور کردار نگاری کے فن کی طرف متوجہ ہو جاتے ۔ کیونکہ ان کا فن محض اتفاق اور محض جودت طبع پر مبنی ہے اس لئے وہ یہ نہ پہچان سکے کہ کتنا اچھا جواہر ان کے ہاتھ لگا تھا اور انہوں نے اسے کوڑیوں کے مول بیچ ڈالا ۔ مگر جہاں ایک اتفاق نے انہیں اللہ رکھی کو پوری طرح پیش نہیں کرنے دیا وہاں دوسرے اتفاق نے ان کی جودت کی یوں مدد کی کہ وہ خوجی کا لافانی کردار بنا کر اردو ادب کے لئے احسان کر گئے ۔

سیر کہسار کے خاص کردار میں آزاد اور حسن آرا کے سے افراد نہیں جن میں کوئی انفرادی صفت کا ہی تعین نہ ہو سکے ۔ اور اس لئے یہ کہنا پڑتا ہے کہ اس ناول میں سرشار فسانوی کردار نگاری کے دائرے سے بالکل نکل آئے ہیں نواب عسکری کی شرافت ان کی بیگم کی عصمت قمرن کا اوچھا پن نازو کی متانت اور سب سے زیادہ مہراج بلی کا بے تکا پن دل میں ہمیشہ کے لئے گھر کر جاتا ہے مگر اجمالی طور پر فسانہ آزاد کی کردار نگاری کو خوجی کی وجہ سے ہمیشہ فوقیت حاصل رہے گی حالانکہ مہراج بلی کا بے تکا پن دل میں ہمیشہ کے لئے گھر کر جاتا ہے مگر اجمالی طور پر فسانہ آزاد کی کردار نگاری کو خوجی کی وجہ سے ہمیشہ فوقیت حاصل رہے گی ۔ حالانکہ مہراج بلی بھی خوجی کی طرح لکھنؤ کی تہذیب کا ایک نمائندہ ہے مگر وہ اسقدر زندہ نہیں ہو پاتا جتنا کہ خوجی ۔ پیام سرشار " میں کوئی ندرت نہیں اور کردار بہت کچھ " سیر کہسار " کی طرح کے ہیں عسکری اور امین الدین ایک ہی طرح کی چیزیں ہیں ۔ حالانکہ عسکری میں شرافت زیادہ ہے اور امین الدین میں کمینہ پن قمرن اور ظہورن قریب قریب ایک سی ہیں ۔ قمرن میں اوچھا پن زیادہ ہے ظہورن میں خود غرضی علاوہ اس کے کرداروں کی کثرت اور ان کے نفسیاتی اثر میں بھی کمی آگئی ہے یہاں کوئی خوجی کیا مہراج بلی بھی نہیں ہے ۔

آخر کار فسانہ آزاد کی روح رواں خوجی ہی ہے اس نے اس تصنیف کے ہر پڑھنے والے کو متاثر کیا اور اس میں وہ جان وہ کیفیت کہ سرشار کا ہر نقاد اس کے تعریف کے راگ گاتا نظر آتا ہے ۔ یوں تو خوجی کی کردار نگاری میں ہر وہ خامی موجود ہے جو سرشار کی کردار نگاری میں عام طور پر پائی جاتی ہے اور جس سے ہر فن کار کو پرہیز کرنا چاہیے مگر ان سب باتوں کے باوجود خوجی فن کردار نگاری کا اعلیٰ ترین شاہکار ہے ۔ ہم یہ دیکھتے ہیں کہ وہ کردار

نہیں جاتا ہے اور اس کا ایک ہی پہلو ہمارے سامنے آتا ہے۔ وہ شروع ہی سے مکمل ہے اور بدلتی ہوئی دنیا اس پر کوئی اثر نہیں کرتی یہ صاف ظاہر ہے کہ اس کے صفات کو کافی حد تک مروڑ کر اسے بھدا (GROTESQUE) بنا دیا گیا ہے مگر اس میں ایسی جان ہے کہ اس کے خلاف کچھ بھی کہنے کو جی نہیں چاہتا بلکہ جتنا ہم اس کی بابت پڑھتے جاتے ہیں اور کتاب ختم کرنے پر جتنا ہم اس کو یاد کرتے جاتے ہیں اتنا ہمارے دل میں گھر کر جاتا ہے وہ ایک معجزہ ہے اردو میں کردار نگاری کا پہلا معجزہ یا شاید اب تک سب سے بڑا معجزہ!

خوجی کا کردار نہایت سادہ اور نہایت پر زور ہے ایک نواب کا افیونی مصاحب جسکو میاں آزاد سے لگاؤ پیدا ہو جاتا ہے اور وہ ان کے ساتھ پہلے شہر کے ہر کونے کی اور پھر دنیا کے مختلف حصوں کی سیر کرتا ہوا مختلف قسم کے حالات سے گزرتا ہوا اور مختلف قسم کے انسانوں سے ابھرتا ہوا دکھایا گیا ہے ہر ماحول میں وہ اس طرح موجود ہے کہ آنکھ کو ذرا بھی نہیں کھٹکتا مگر پھر بھی ہر ماحول میں وہ ایسا بے ڈھنگا معلوم ہوتا ہے کہ اس کی حرکتوں اور اس کی باتوں پر ہم ہنستے ہنستے لوٹ پوٹ ہو جاتے ہیں وہ ہر جگہ مضحکہ خیز صورت میں نمایاں ہوتا ہے کہ ہر فرد بشر کو اس پر ہنسی آئے بغیر نہیں رہتی اس پر ہنسنے کے لئے کسی خاص مذاق یا تربیت کی ضرورت نہیں ہے وہ ان سب عام اور معمولی چیزوں کا پوٹ ہے جس پر ہر درجہ ہر طبقہ اور ہر ذہنیت کا آدمی ضرور ہنسے گا۔ اس کے خیالات اور تصورات اس قدر سیدھی سادھی اور کھلی ہوئی حماقت میں ڈوبے ہوئے ہیں کہ احمق سے احمق شخص کو بھی ان پر بے ساختہ ہنسی آ جائے گی اس کی جامہ سے باہر ہو جانا اور ڈینگیں مارنا اس کا منہ کی کھانا اور پھر بھی زعم میں تن جانا۔ اس کا اپنے ماضی پر نازاں اور حال پر مطمئن غرضیکہ ہر صورت میں وہ نہایت سیدھی سادی اور بہت ہی پر اثر چیز ہے۔ سرشار اس کی تخلیق میں فنکاری کے اس درجہ پر ہیں جس پر میر اپنے نشتروں میں نظر آتے ہیں

پھر خوجی ایسے کردار کی سب سے اچھی اس میں انفرادیت ہے۔ یہ انفرادیت اس اس کے ہر ایک بار بار دہرائے ہوئے ان فقروں سے نمایاں ہو جاتی ہے جسکو یاد کرتے ہی باچھیں کھل جاتی ہیں۔ یعنی اس کا ہر جگہ یہ کہنا کہ "نہ ہوئی قرولی" اس فقرے سے

جو مخصوص نفسیاتی ذہنیت نمایاں ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ اس فقرے کا استعمال کرنے والا حقیقت میں کچھ نہیں ہے مگر اپنے تئیں سمجھتا سب کچھ ہے اور دوسروں پر دھونس جماتا ہے۔ یہ خاص قسم کا زعم اور خود غلط انداز خوجی کے کردار کو ایک واحدانیت Unity بخشتا ہے اور سرشار کا اس صفت پر اتنا زبردست قابو ہے کہ خوجی اس صفت سے کہیں الگ نہیں ہوتا۔ تعجب ہوتا ہے کہ سرشار ایسا لاپرواہ شخص جو آزاد اور اللہ رکھی ایسی بے ترتیب اور بے ڈھنگی تخلیقوں کو پیش کرنے کا عادی ہو کس طرح ایسا مربوط کردار بنا گیا۔ حقیقت یہ ہے کہ یہاں تمام تر وہ پیدائشی قوت کردار نگاری کام کر رہی ہے جو سرشار کو قدرت نے ودیعت کی تھی مگر جس سے شعور کی کمی کی وجہ سے وہ دوسری تخلیقوں میں فائدہ نہ اٹھا سکے۔ خوجی کی انفرادیت اتنی ٹھوس ہے کہ وہ ہر جگہ پورے طور پر وہی رہتا ہے جو وہ ہے۔ ہم اس کو ہر جگہ پہچان لیتے ہیں اور اس سے پوری ہمدردی کرتے ہیں وہ ہمارا ایک خاص قسم کا دوست ہو جاتا ہے اور ہم اسے اپنے ذہن میں اسی طرح جگہ دیتے ہیں جیسے کسی خاص دوست کو۔ وہ اپنی الگ دنیا ہے اور ہماری حقیقی دنیا کے درمیان سے وہ ٹوٹے ہوئے ستارے کی طرح گزر جاتا ہے۔

خوجی کو ہم اس لئے اور بھی پسند کرتے ہیں کہ اس کی انفرادیت ایک ایسی صاف مگر زوردار حماقت ہے جو ہمیں ہر وقت ہنساتی رہتی ہے۔ اس کی فطرت میں متضاد باتیں اس خوبی سے ملی ہوئی ہیں اور ایسے قدرتی طریقے پر نمایاں ہوتی ہیں کہ ہم اس کے روبرو اپنے تئیں عقل مند سمجھتے ہیں اور اس پر ہنسنے کا پورا پورا حق جتاتے ہیں ایک طرف وہ ایسا شخص ہے کہ کوئی پھونک مارے تو وہ اڑ جائے مگر دوسری طرف وہ اپنی ٹھوکر سے ہٹا دینے کا دعویٰ کرتا ہے۔ اسے ہر شخص آسانی سے پیٹ لیتا ہے مگر وہ یہ کہنے سے باز نہیں آتا "او گیدی نہ ہوئی قرولی" وہ خود ہر جگہ پر سنجیدہ ہے اور سچ مچ اپنے تئیں بڑا بہادر صاحب علم فارسی دانی میں یکتا ہے روزگار وغیرہ وغیرہ سمجھتا ہے مگر اس کی حرکتیں اور باتیں اس میں ان صفتوں کی متضاد صفتیں نمایاں کرتی ہیں اور ہم سے ان پر بغیر ہنسے نہیں رہا جاتا وہ ہر جگہ فطرت کے موافق ہے اور وہ کہیں بننے کی کوشش نہیں کرتا۔ ہمارا تعلق اس سے ہمدردانہ ہوتا ہے اس کے بے

بے ڈھنگے پر ہم دوست کی حیثیت سے ہنستے ہیں اور اس سے زیادہ محبت کرنے لگتے ہیں جب ترکی کے میدان جنگ میں ہمیں نہ بتایا جاتا ہے کہ خوجی ڈوب گئے تو ہمیں افسوس ہوتا ہے اور فسانہ آزاد کو آگے پڑھنے میں ہمیں دل چسپی نہیں رہتی مگر مصنف اس ڈوب جانے کو بھی ایک مذاق بنا کر خوجی کو پھر زندہ کر کے ہمارے سامنے کھڑا کر دیتا ہے اور ہم پھر اس کے حالات کو یکساں خوشی پڑھتے ہوئے کتاب کو ختم کرتے ہیں۔ سرشار مزاحیہ کردار نگاری کے گہرے سے گہرے راز تک پہنچے ہوئے نظر آتے ہیں اور ہر قدم پہ کامیابی ان کے قدم چومتی ہے۔

جہاں سطحی نظر رکھنے والے خوجی کی ہمراہی میں ہنستے رہتے ہیں اور رہنے کیلئے ایک دائمی تاثر اپنے ذہن میں لے جاتے ہیں وہاں گہری نظر رکھنے والے اس کے کردار میں تجربہ زندگی اور مطالعہ فطرت انسانی کی گہرائی پر عش عش بھی کرتے ہیں۔ سرشار کے زمانے کا لکھنؤ الخوالاط کے اس درجہ پہ آگیا تھا کہ اس کی تہذیب کے مضحکہ خیز ہی پہلو سامنے آگئے تھے۔ یہاں کی ایک خاص ذہنیت تھی اور یہاں افیونیوں کی اس قدر کثرت تھی کہ اس ذہنیت کا موزوں ترین اشارہ ہے لکھنؤ میں جس قسم کی تہذیب مخصوص طور پہ قائم رہی اس کو افیون کے نشے سے گہرا تعلق ہے جس میں آکر انسان اپنی سب کمزوریوں کو بھول جاتا ہے اور اپنے نہیں کائنات کا مکمل ترین فرد سمجھنے لگ جاتا ہے اس لئے افیون یہاں کے لوگوں کو بہت پسند آئی اور یہاں کا افیون سے ایسا پرلطف تعلق ہو گیا کہ لکھنؤیت اور افیونیت ہم معنی الفاظ بن گئے خوجی ایک پکا افیونی ہی نہیں بلکہ لکھنؤ کی افیونیت کا نہایت کمر افلنہ ہے اپنی کمزوریوں کے احساس کا بالکل فقدان اور اپنی ہر بات کو کامل سمجھنا یہ لکھنؤ کی تہذیب کی وہ بنیاد ہے جس پہ یہاں کی زندگی اور کلچر کی پوری عمارت کھڑی نظر آتی ہے اس بنیاد تک سرشار پہنچ گئے ہیں اور ایک پورے ماحول پر انہوں نے ایسی گہری نظر ڈالی ہے کہ وہ پورا طبقہ ایک کوزے میں بند ہو کر ہمارے سامنے آجاتا ہے خوجی ایک پورے طبقہ اور قوم کی ذہنیت کا نمائندہ فرد ہے۔ اور اسی بات میں اس کے وجود کا وہ کمال ہے کہ سوشل تاریخ کا بڑے سے بڑا عالم اور انسانی فطرت کا بڑے سے بڑا ماہر اس کو دلچسپ پائے گا اور اپنے علم کی ترقی کے ساتھ اسے زیادہ سے زیادہ دلچسپ پاتا رہے گا فلسفیوں کے لئے خوجی محض مزاحیہ ہی نہیں بلکہ ایک تعجب انگیز تخلیق بھی

ہے اور اسی لئے سرشار کو فطری نفسیات نگاروں میں اعلیٰ درجہ ملنا چاہیئے

خوجی محض لکھنؤ کی افیونیت ہی کا ایک اشارہ نہیں بلکہ انسانی فطرت کی ایک خاص حماقت آمیز مضحکہ خیز صورت کا آفاقی نمونہ بھی ہے۔ اول تو دنیا کی ہر تہذیب نے اپنے انحطاطی دور میں اسی قسم کے دور پیدا کئے اور ایسے دور میں انسان کا ایسا ہو جانا ضروری ہے مگر سب سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ خوجی کی خود فریبی اور زعم کچھ ایسی صفت ہے جو شاید ہی کسی انسان میں نہ پائی جاتی ہو۔ کون انسان ایسا ہے جو اپنی روایات میں کچھ نہ کچھ منہمک نہ ہو جو شاہراہ عام پہ آکر اپنی اہمیت جتانے کا خواہاں نہ ہو اور جو نہ کہ اٹھا کر زور سے نہیں تو دل ہی دل میں کہہ دیتا ہو "او گیدی نہ ہوئی قرولی" خوجی عام انسانی فطرت کا ایک خاص پہلو ہے جو ہوتا ہر انسان میں ہے مگر کچھ انسانوں میں مضحکہ خیز طریقہ پر نمایاں ہو جاتا ہے۔ کون انسان ایسا ہے جس میں کمزوری دماغ نہ ہو اور کون ایسا ہے جس میں کچھ نہ کچھ خود فریبی نہ ہو اور کم فہم شخص کی خود فریبی کی اگر ایک مضحکہ خیز صورت میں جین آسٹن (Jane Austen) کے مسٹر کولنز (Mr. Collins) ہیں تو دوسری صورت میں سرشار کے خوجی

یہ بات ہر شخص مانتا ہے کہ خوجی اردو ادب کا سب سے زیادہ مزاحیہ کردار ہے اور اس کا مقابلہ دنیا کے مشہور مزاحیہ کرداروں سے کیا گیا ہے، شیکسپیر کے فالسٹاف یا مختلف ڈراموں میں مسخروں اور مولیئر کے مزاحیہ کرداروں سے وہ بالکل مختلف ہے کیونکہ یہ پورے طور پہ گول کردار ہیں اور خوجی چپٹا ہے۔ وہ مکمل ڈرامائی کردار ہیں۔ اور یہ پکارسک ناول کا خاکہ ہے ممکن ہے کہ ڈان کوئزوٹ میں سانکو پانزا کے وجود نے سرشار کو بھی اپنے ہیرو کا ایک مزاحیہ ساتھی پیش کرنے کی ترغیب دی ہو۔ مگر خوجی اور سانکو کی فطرتیں بالکل مختلف ہیں اور سرشار کی اُپج تعریف کے قابل ہے کہ اگر انہوں نے تتبع بھی کیا تو اس طرح جیسے کہ کسی نہایت ذہین کو کرنا چاہیے۔ سانکو انسان کی اس حماقت کا نقشہ ہے جو صحیح عقل رکھتے ہوئے بھی ایک امید موہوم میں اپنی زندگی تباہ کر دیتی ہے برخلاف اس کے خوجی کے یہاں عقل کا فقدان ہے اور زعم کی فراوانی اور امید کی کوئی ضرورت ہی نہیں، پھر بھی ساخت اور اثر میں یہ دونوں کردار مشابہ کہے جا سکتے ہیں۔ مگر فن کار ہی ہیں جو کردار خوجی سے قریب

ترین آجاتا ہے۔ وہ ڈکنس کے پکوک کا ساتھی سام ویلر (Sam Weller)
اس طرح خوجی بہترین مزاحیہ ناولوں کے سب سے زیادہ مزاحیہ کردار سے کسی
طرح پیچھے نہیں رہتا اگر خوجی ہی کو دیکھتے ہوئے "فسانہ آزاد" پر رائے دی جائے
تو اس کو ناول کہنے میں کوئی عار نہ ہونا چاہیے

مہراج بلی شعوری طور پر خوجی کا سا کردار پیدا کرنے کی کوشش ہے مصنف
نے خود کئی جگہ اسے خوجی سے تشبیہ دی ہے وہ لکھنؤ کی لالہ شاہی کا بہت ہی
دلکش نقشہ ہے۔ خوجی کی طرح وہ بھی بے خود غلط ہے اور اکڑ بھی لیتا ہے۔ خوجی پھر
دل چلے تھے وہ میونسپل کمشنر تھے مگر خوجی بہادر ہیں وہ بزدل۔ خوجی کو بات کے آگے
روپیہ کی پرواہ نہیں مہراج بلی کی ذہانت سے اچھی بھی ہے دمڑی نہ جائے فارسی
دانوں میں دونوں بے بدل ہیں۔ مگر خوجی شاہی مہراج بلی کی لالہ شاہی سے زیادہ
دلچسپ ہے دونوں عیاش طبع ہیں مگر خوجی ہر عورت کو سمجھتے ہیں کہ ان پر ریجھ جاتی
ہے اور پھر چاہے وہ بہروپ ہی بھرے کیوں نہ ہوں اپنی ساری دولت لٹا دیتے
ہیں مہراج بلی محض نوابوں کی ریس اور برابری میں عیاش ہیں اور نازو سے پتنگ
بڑھاتے ہیں دونوں کی جھینپوں کے سوا معشوق سے کچھ حاصل نہیں ہوتا مجموعی طور
پر مہراج بلی نہ خوجی کے اتنے زندہ ہیں اور اتنے پائندہ اکثر فنکاروں نے اپنے
شاہکار کا بدل پیدا کرنے کی کوشش کی اور ناکامیاب رہے اور سرشار کی خوجی کا
کا بدل پیدا کرنے میں ناکامیابی کی مثال مہراج بلی ہیں۔ ۔

سرشار کے مزاج میں ذہانت کی فراوانی ہے مگر فنکار کے ضمیر کی بہت ہی کمی
اسلئے وہ فیلڈنگ ہی نہیں بلکہ ہر اول درجے کے مصنف سے بہت نیچے آجاتے
ہیں ان میں اول درجہ کے فنکار کی دیانتداری بالکل نہیں معلوم ہوتا ہے کہ جب
انہوں نے یہ ٹھانی کہ انہیں ناول نگار ہونا ہے تو انہیں یہ احساس نہ ہوا کہ وہ کتنی
بڑی ذمہ داری اپنے سر لے رہے تھے احساس کیسے ہوتا جب وہ اس قدر لاپرواہ
تھے اور اس لاپرواہی کو بڑا وصف جانتے تھے شاید وہ فن کے ساتھ بھی مذاق ہی کر
رہے تھے

غرض اس احساس کی کمی کے نتائج ظاہر ہیں ان کا فن بے ہیئت ہے باوجود

واقعات گھڑنے کی قابلیت کے وہ اکثر و بیشتر محض بے کار کے واقعات گھڑ جاتے ہیں اور ان میں کہیں تو نظری ربط قائم کر لیتے ہیں مگر زیادہ تر بے ربط ہو جاتے ہیں۔ اکثر حالات کو خواہ مخواہ دہراتے ہیں بیشتر کسی بات کو اس قدر پھیلا دیتے ہیں کہ اس کا اثر ہی کم ہو جاتا ہے اگر ان کی تصانیف سے کوئی حصہ مثال دینے کے لئے اقتباس کیا جائے تو دس بارہ صفحوں سے کم پر نہیں آئے گا وہ اپنی عبارتیں بالکل چلتے پھرتے لکھ کر پھینک دیا کرتے تھے فطرت پر قابو اور توازن قائم رکھنے سے انہیں شاید چڑ تھی ان کے یہاں کوئی کردار ڈھنگ کے ساتھ تعمیر ہوتا ہوا نہیں دکھائی دیتا ان کا مزاج بہت ہی آسانی سے بھانڈوں کی نقل کے درجہ پر اتر آتا ہے وہ اکثر مبتذل ہو جاتا ہے۔ ان کی نظر گہرائیوں میں جاتے جاتے، اخلاقی قدروں پر آتے آتے چھچھورے پن اور بے راہ باتوں میں دلچسپی لینے لگتی ہے ان کے تمام ہیرو لونڈے پن کے شکار ہیں اور تمام ہیروئنیں ظاہری حسن، الہڑپن اور سطحی شوخی کے سوا کچھ نہیں رکھتیں حسن آرا علوی ہیں مگر ان کی علویت بے اثر ہے قمرن اور ظہورن کا سفلہ پن نفرت کے قابل ہے سرشار عملی شراب کے نشے میں سرشار رہتے ہیں فن کے اس عجیب نشے سے سرشار نہ ہوئے جس کی والہانہ مستی بھی عجیب پراسرار طریقہ پر سیدھی راہ لگا دیتی ہے کسی اعلیٰ درجہ کے فن کار میں تخلیقی قوتوں کے ساتھ تنقیدی قوتوں کا ہونا بھی ضروری ہے سرشار میں تنقیدی قوتیں تھیں ہی نہیں ان کی ناولیں ردی کاغذوں کی ٹوکری کی طرح ہیں جن میں ہر رنگ اور ہر قیمت کے کاغذ گڈمڈ پڑے ہیں ان میں اکثر کاغذ بڑے کام کے ہیں مگر مصنف نے ان کو بھی بے کار کاغذوں کے ساتھ بے سمجھے بوجھے پھینک دیا ہے ایسی حالت میں ان کو کسی طرح بھی فن ناول نگاری کا بانی نہیں کہا جا سکتا

مگر اردو ناول کی ارتقا میں ان کی ناولیں نقوش اولیں سے بہت آگے ہیں اور نذیر احمد کی تمثیلی فسانوں سے زیادہ ناولیں کہلانے کی مستحق ہیں سرشار اخلاقی صفات سے تعلق نہیں بلکہ افراد سے ہے وہ تمثیل کے دائرے سے ناول کے دائرے میں ضرور آ جاتے ہیں۔ نذیر احمد انسانوں سے واقف تھے مگر ان کا فن یہ تھا کہ کسی ایک اخلاقی صفت کو لے کر اسے انسانی جامہ ایسا پہنا دیا جائے جو

اس صفت کے موافق ہو سرشار کا فن انسان کو لینا ہے اور اس میں کسی خاص انفرادی صفت کو خواہ وہ اخلاقی ہو یا محض نفسیاتی نمایاں کر دینا ہے یہی ناول کا فن ہے اور اردو میں اس کے موجد سرشار ہیں اگر وہ اس بنیادی مطلب کے علاوہ اس فن کے دوسرے لوازمات سے عہدہ برآ ہوتے ہیں تو ان کو پورا ناول نگار کہا جاتا اور اردو میں ناول کے موجد کہلانے کا پورا حق ان ہی کو ہوتا۔ اب صرف یہ کہا جا سکتا ہے کہ انہوں نے اردو میں اس فن کا بیج لیا۔ اس کی داشت اور کاشت کرنے والوں کو ان کی اس اہمیت کو ہرگز نہ بھولنا چاہیے۔ اردو فسانوی ادب کو وہ ظاہر داربیگ کے درجہ سے خوجی کے درجہ تک اٹھا لائے۔

سرشار کی تصنیفات پر غائر نظر اردو ناول کے عالم اور عامل دونوں کیلئے ضروری ٹھہرتی ہے۔ ان کے مکالمے ایک بڑا بنیادی اور بڑا ضروری اصول سامنے لاتے ہیں جس پر توجہ ہر اس شخص کے لئے ضروری ہے جو کردار کے زندہ کرنے کے راز سے واقف ہونا چاہیے۔ یہ مکالمے سبق دیتے ہیں "فن ناول نگاری کے لئے مطالعہ زندگی کے سب سے پہلے اور اہم معنے یہ ہیں کہ زندگی میں جو افراد نظر آئیں ان کی بولی کے مخصوص اور انفرادی طرز پر نظر رکھی جائے اور ناول میں ان افراد کے طرز کا جتنا ہی صحیح چربہ اتارا جائے گا اتنا ہی ان افراد کے صفحہ کاغذ پر زندہ ہو جانے کا زیادہ امکان ہے ان افراد کا فلسفیانہ یا نفسیاتی تصور قائم کرنا یا ان کی تخیلی رنگ دینا بعد کی باتیں ہیں مگر ان کی بات چیت کے طرز کا صحیح خاکہ اتارنا شرط اول قدم ہے اگر کوئی سرشار کے سکھائے ہوئے اس سبق کو بھول جائے تو نہ وہ جاندار کردار نگاری سے لطف اندوز ہو سکے گا اور نہ ایسی کردار نگاری کر سکے گا۔ ناول سے سچا ذوق حاصل کرنے والے کے لئے اور سچے مذاق کی ناول لکھنے والے کے لئے پہلے سرشار کے پیر چھو لینا ضروری ہے

باغ و بہار

"باغ و بہار" انیسویں صدی عیسوی کی سب سے پہلی تصنیف ہے یہ ۱۸۰۱ء میں لکھی گئی۔ یہیں سے انیسویں صدی میں اردو نثر کا آغاز ہوا۔ اس کے مصنف کا نام میر امن ہے۔ جو کلکتہ کے فورٹ ولیم کالج سے وابستہ تھے فورٹ ولیم کالج کو اردو ادب میں بہت نمایاں مقام حاصل ہے یہ وہ ادارہ ہے جس نے آسان اور عام فہم زبان میں کتابیں تصنیف کر کے ہماری نثر کی بیش بہا خدمت انجام دی اس کالج کے سب سے پہلے پرنسپل ڈاکٹر جان گلکرسٹ تھے۔ ڈاکٹر صاحب موصوف بھی اردو زبان کے بہت بڑے محسن تھے۔ انہوں نے خود بھی لغت اور قواعد اردو پر کئی کتابیں لکھیں اور ہندوستان کے مایہ ناز نثر نگاروں کو فورٹ ولیم کالج میں جمع کر لیا انہیں میں میر امن بھی تھے۔

میر امن کا وطن دلی تھا۔ مگر جب یہ شہر احمد شاہ کے حملے کا نشانہ بنا اور اس کی فوج نے لوٹ مار کا بازار گرم کیا تو میر امن کا مکان بھی اس لوٹ کھسوٹ کی نذر ہو گیا ناچار یہ دلی سے نکل کھڑے ہوئے۔ پٹنہ پہنچے اور پٹنہ میں چند روز قیام کے بعد کلکتہ چلے گئے۔ کلکتہ پہنچ کر میر صاحب کی قسمت نے یاوری کی اور وہ نواب دلاور جنگ بہادر کے بھائی میر محمد کاظم خاں کے اتالیق مقرر کر دیئے گئے

قیام کلکتہ ہی کے زمانے سے ان کی وہ شہرہ آفاق کتاب عبارت ہے۔ جو اردو زبان اور ادب کی تاریخ میں باغ و بہار کے نام سے مشہور ہے فورٹ ولیم کالج کے میر منشی میر بہادر علی حسینی نے میر امن کو ڈاکٹر گلکرسٹ سے متعارف کرا دیا۔ انہیں ڈاکٹر گلکرسٹ کی فرمائش پر میر صاحب نے "باغ و بہار" لکھی یہ کتاب دراصل فارسی زبان کی مشہور تصنیف قصہ چہار درویش کا ترجمہ ہے "قصہ چہار درویش" حضرت امیر خسرو دہلوی کی تصنیف ہے میر امن سے پہلے تحسین نے بھی اس قصہ کو اردو کا

لباس پہنایا تھا مگر میر امن کا ترجمہ تحسین کے ترجمے سے کہیں زیادہ عام فہم سلیس شگفتہ اور دلکش زبان میں ہے اس لئے بے حد مقبول ہوا۔ میر صاحب نے باغ و بہار کے علاوہ ایک کتاب اور بھی لکھی تھی اس کا نام گنجینۂ خوبی ہے مگر اسے وہ شہرت اور مقبولیت حاصل نہ ہو سکی جو باغ و بہار کے حصہ میں آئی۔ میر صاحب صرف نثر نگار ہی نہ تھا شاعر بھی تھے اور لطف تخلص کرتے تھے "باغ و بہار" ان کا سب سے زیادہ دلچسپ اور قابل قدر کارنامہ ہے۔

باغ و بہار کو جب ہم اس نقطۂ نگاہ سے دیکھتے ہیں کہ یہ انیسویں صدی عیسوی کی سب سے بہتر تصنیف ہے اور اس کے مصنف کے سامنے اردو نثر کا کوئی ایسا اعلیٰ درجے کا نمونہ نہیں تھا جو زبان و اعتبار سے قابلِ تقلید ہوتا تو میر امن کی صلاحیتوں کو خراجِ تحسین پیش کرنا پڑتا ہے۔

باوجودیکہ اس کتاب پر آج ڈیڑھ سو سال گذر چکے ہیں مگر اس کی مقبولیت میں بالکل فرق نہیں آیا۔ یہ اس کی کامیابی کی بہت بڑی دلیل ہے۔

اس کی زبان میں سادگی بیان میں حلاوت اور اسلوب میں بڑی دلکشی ہے انہوں نے اُس عہد کی مقفیٰ اور مسجع عبارت کے برعکس بہت صاف سادہ اور عام فہم اسلوب اختیار کیا۔ اس کی ادبی چاشنی سونے پر سہاگہ ہے۔ اس کتاب کے مصنف نے زبان و بیان کے اعتبار سے وہ قابلِ قدر کام کیا جو پچاس سال کے بعد کا داستان گو میرزا رجب علی سرور بھی انجام نہ دے سکا۔ اس لئے یہ کہنا مبالغہ سے خالی ہے کہ میر امن اپنے زمانے سے پچاس سال پہلے پیدا ہوا تھا

باغ و بہار کی یہ خوبی بھی قابل ذکر ہے کہ اگر اس کے سب کرداروں میں نہیں تو بعض میں زندگی کا احساس ملتا ہے اس کے یہ چند کردار جامد نہیں ہیں جیسے پہلے درویش کی بہن اور آخری قصے کی کٹنی۔ خود پہلے درویش کے کردار میں بھی بڑی دلکشی اور دلچسپی ہے اور یہ کہنا غلط نہیں ہے کہ میر امن کو کردار نگاری کا بڑا سلیقہ تھا۔

میر امن نے اپنے قاری کے لئے دلچسپی قائم رکھنے کی پوری اور کامیاب کوشش کی ہے اور قصہ کی ترتیب کچھ اس طرح قائم کی ہے کہ ایک واقعہ گذرنے کے بعد پڑھنے

والے دوسرے واقعے کے منتظر رہتے ہیں اور ان کا اشتیاق لمحہ بہ لمحہ بڑھتا رہتا ہے قارئین میں اشتیاق پیدا کر دینا ہی ایک داستان گو ناول نگار یا افسانہ نویس کے باخبر اور صاحب نظر ہونے کی بہت بڑی دلیل ہے۔

ان خوبیوں کے ساتھ ساتھ میر امن عریانی یا بازاریت سے اپنا دامن نہیں بچا سکے چنانچہ بعض جگہ ناشائستہ لفظ اور کہیں کہیں عریاں عبارت مذاقِ سلیم پر گراں گذرتی ہے خصوصاً پہلے درویش کے قصے میں جہاں بادشاہ زادی درویش کو اپنی داستان سناتی ہے۔ وہاں جوہری اور اس کی بدشکل محبوبہ کے درمیان اختلاط کا جو نقشہ کھینچا ہے وہ بے حد عریاں اور جذبات کو مشتعل کرنیوالا ہے مگر چونکہ یہ خامی بہت کم ہے کہیں کہیں۔ اس لئے گوارا ہے

پہلے درویش کی زبانی قصہ کا وہ حصہ سنیئے جہاں بادشاہ زادی درویش کو اپنے ساتھ بھاگ چلنے پر آمادہ کرتی ہے اور دونوں گھوڑوں پر سوار ہو کر دمشق سے نکل کھڑے ہوتے ہیں۔

ایک ایسے کفِ دست میدان میں جا نکلے کہ جہاں بستی کا نام نہ تھا اور آدمی کی صورت نظر نہ آتی تھی اس پری یا بادشاہ زادی کی رفاقت کے سبب سے دن عید اور رات شب برات معلوم ہوتی تھی جاتے جاتے اچانک ایک ندی جس کے دیکھے سے کلیجہ پانی ہو، راہ میں ملا کنارے پر کھڑے ہو کر جو دیکھا تو جہاں نگاہ نے کام کیا پانی ہی پانی تھا، کچھ عقل بیڑا نہ پایا یا الٰہی اب اس سمندر سے کیونکر پار اتریں ایک دم اسی سوچ میں کھڑے رہے آخر یہ دل میں لہر آئی کہ ملکہ کو یہیں بٹھا کر میں تلاش میں ناؤ لواڑی کے جاؤں، جب تلک اسباب گذارے کا ہاتھ آوے۔ تب تلک یہ نازنین بھی آرام پاوے تب میں نے کہا اے ملکہ اگر حکم ہو تو گھاٹ باٹ اس دریا کا ڈھونڈوں، فرمانے لگی میں بہت تھک گئی ہوں اور بھوکی پیاسی ہو رہی ہوں ذرا دم لے لوں جب تئیں تو پار چلنے کی کچھ تدبیر کر۔

اس جگہ ایک درخت پیپل کا تھا بڑا چھتر باندھے ہوئے کہ اگر ہزار سوار آوے تو دھوپ اور مینہ میں اس کے تلے آرام پاوے وہاں اس کو بٹھا کر میں چلا اور چاروں طرف دیکھتا تھا کہ کہیں بھی زمین پر یا دریا میں نشان انسان کا پاؤں پڑا

سر مارا پر کہیں نہ پایا آخر مایوس ہو کر وہاں پھر آیا تو اس پری کو پیڑ کے نیچے نہ پایا۔ اس وقت کی حالت کیا کہوں کہ سرت جاتی رہی دیوانہ باولا ہو گیا۔ کبھو درخت پر چڑھ جاتا اور ڈال ڈال پات پات پھرتا۔ کبھو ہاتھ پاؤں چھوڑ کر زمین میں گرتا اور اس درخت کی جڑ کے آس پاس تصدق ہوتا کدھو چنگھاڑ مار کر اپنی بے بسی پہ روتا کبھو پچھم سے پورب کو دوڑا جاتا کدھو اتر سے دکھن کو پھر آتا غرض بہتیری چھان ماری مگر اس گوہر نایاب کی نشانی نہ پائی جب میرا کچھ بس نہ چلا تب روتا اور خاک سر پہ اڑاتا ہوا تلاش ہر کہیں کرنے لگا۔

دل میں خیال آیا کہ شاید کوئی جن اس پری کو اٹھا کر لے گیا اور مجھے یہ داغ دے گیا یا اس کے ملک سے کوئی اس کے پیچھے چلا آیا تھا اس وقت اکیلا پا کر منا منو کر پھر شام کی طرف لے اُبھرا۔ ایسے خیالوں میں گھبرا کر کپڑے دھڑے پھینک دیئے ننگا منگا فقیر بن کر شام کے ملک میں صبح سے شام تک ڈھونڈتا پھرتا اور رات کو کہیں پڑ رہتا سارا جہان رتتد مارا پہ اپنی بادشاہ زادی کا نام و نشان کسی سے سنا۔ نہ سبب غائب کا معلوم ہوا۔ تب دل میں یہ آیا کہ جب اس جان کا تو نے کچھ پتہ نہ پایا تو اب جینا بھی حیف ہے کسی جنگل میں ایک پہاڑ نظر آیا۔ تب اس پر چڑھ گیا اور یہ ارادہ کیا کہ اپنے تئیں گرا دوں اور ایک دم ہی سر منہ پتھروں سے ٹکراتے ٹکراتے پھوٹ جاوے گا تو ایسی مصیبت سے جی چھوٹ جاوے گا۔

میں دل میں کہہ کر چاہتا ہوں کہ اپنے تئیں گراؤں۔ بلکہ پاؤں بھی اٹھ چکے تھے کہ کسو نے میرا ہاتھ پکڑ لیا۔ اتنے میں ہوش آ گیا، دیکھتا ہوں تو ایک سوار سبز پوش منہ پر نقاب ڈالے مجھے فرماتا ہے کہ کیوں تو اپنے مرنے کا قصد کرتا ہے خدا کے فضل سے نا امید ہونا کفر ہے۔ جب تلک سانس تب تلک آس ہے، اب تھوڑے دنوں میں روم کے ملک میں تین درویش تجھ سا کے ایسی ہی مصیبت میں پھنسے ہوئے اور ایسے ہی تماشے دیکھے ہوئے تجھ سے ملاقات کریں گے اور وہاں کے بادشاہ کا آزاد بخت نام ہے اس کو بھی ایک بڑی مشکل درپیش ہے جب وہ بھی تم چاروں فقیروں کے ساتھ ملے گا تو ہر ایک کے دل کا مطلب اور مراد جو ہے بخوبی حاصل ہوگی۔ میں نے رکاب پکڑ کر بوسہ دیا اور کہا اے خدا کے ولی تمہارے اتنے ہی فرمانے سے

میرے دل پُر اضطرار کو تسلی ہوئی لیکن خدا کے واسطے یہ فرمائیے کہ آپ کون ہیں اور اسم شریف کیا ہے؟ تب انہوں نے فرمایا کہ مرتضیٰ علیؓ میرا نام ہے اور میرا یہی کام ہے کہ جس کو جو مشکل کٹھن پیش آئے تو میں اس کو آسان کر دوں اتنا فرما کر نظروں سے پوشیدہ ہو گئے۔ بارے اس فقیر نے اپنے مولا مشکل کشا کی بشارت سے خاطر جمع کر قصد قسطنطنیہ کا کیا راہ میں جو کچھ مصیبتیں قسمت میں لکھی تھی کھینچتا ہوا اس بادشاہ زادی کی ملاقات کے بصرہ سے خدا کے فضل سے یہاں تک آ پہنچا اور اپنی خوش نصیبی سے تمہاری خدمت میں مشرف ہوا۔ ہمارے تمہارے آپس میں ملاقات تو ہوئی۔ باہم صحبت اور بات چیت میسر آئی اب چاہیے کہ بادشاہ آزاد بخش سے بھی روشناس اور جان پہچان ہو بعد اس کے مقرر ہم پانچوں اپنے مقصدوں کو پہنچیں گے۔ تم بھی دعا مانگو اور آمین کہو یا ہادی! اس حیران سرگردان کی سرگذشت یہ تھی کہ سنو رہی ہیں درویشوں کی کہہ سنائی

اردو میں ڈرامہ نگاری

انسان میں تماشہ دیکھنے کا شوق اور ڈرامے سے دلچسپی قدرت کی طرف سے ودلیعت ہوئی ہے۔ اس کے اس شوق اور دلچسپی کا مظاہرہ روزمرہ کی زندگی میں عموماً ہوتا رہتا ہے کہیں مداری کی ڈگڈگی سنائی دی جائے۔ بازیگر سڑک کے کنارے اپنا سامان جما رہا ہو پاؤں پھسل کر کوئی راہگیر گر پڑے۔ کسی چلتے ہوئے مکان میں سے کسی عورت کی چیخ پکار کی آواز آ رہی ہو بس جہاں وہاں تماشائیوں کی بھیڑ لگ جاتی ہے دوکاندار دوکان چھوڑ کر چلا جاتا ہے سائیکل سوار سائیکل پر سے اتر کر کھڑا ہو جاتا ہے۔ اسکول جاتے ہوئے بچے ماسٹر کی بید کی پرواہ نہ کرتے ہوئے رک جاتے ہیں جہاں کہیں کسی حادثہ یا منظر میں کوئی ڈرامائی عناصر موجود ہوں۔ ایک ہجوم کی صورت میں ہم بے اختیار اسے دیکھنے کے لئے اکٹھے ہو جاتے ہیں اس میں شہری اور دیہاتی غریب اور امیر یا بوڑھے اور بچے کی کوئی قید نہیں کیونکہ ڈرامے سے دلچسپی انسان کی فطرت میں شامل ہے۔

یقینی طور پر نہیں کہا جا سکتا کہ ڈرامے کا آغاز کب اور کس صورت میں ہوا۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ڈرامے کی ابتداء زمانہ قدیم میں رقص و سرود کی ان محفلوں سے ہوئی جو کسی قبیلے کی فتح یا مذہبی تہوار کے موقعوں پر منعقد ہوئی تھیں اس کے بعد اہل فارس اور اہل مصر کے ہاں صحن کی چار دیواری میں دیوتاؤں کی پرستش کی خاطر یا مردوں کو دفنانے کی رسوم کے سلسلے میں اسی قسم کے چھوٹے چھوٹے کھیل کھیلے جانے کا ثبوت ملتا ہے لیکن اس ڈرامائی ادب اور تھیٹر کا آغاز جس سے ہم آشنا ہیں قریباً پانچ سو سال قبل از مسیح ہوتا ہے۔ جبکہ یونان میں ایتھنز کے شہریوں کے سامنے مشہور ڈرامانویس ایس کلس کا لکھا ہوا کھیل (The Suppliants) کھیلا گیا۔ اس کھیل کا مسودہ آج بھی ہمارے پاس موجود ہے ایس کلس کے علاوہ

یونان کے دوسرے ڈرامہ نویسوں نے جس میں سوفاکلیس، ایوریپڈیس اور ارسٹافینس کے نام قابل ذکر ہیں دنیا کے ڈرامائی ادب میں قابل قدر اضافہ کیا۔ یونان کے بعد اہل یورپ نے یونان کے دوسرے فنوں کے ساتھ ساتھ ڈرامے اور تھیٹر کو نہ صرف اپنایا بلکہ ادبی لحاظ سے اور فنی طور پر درجہ کمال تک پہنچا دیا اور مارلو شیکسپیئر مولئیر، ابسن اور برنارڈشا جیسے ڈراما نویس اور کینس، گیرک، ارونگ اور سارہ برن ہارٹ جیسے فن کار پیدا کئے۔ زمانہ حال میں روس اور امریکہ میں بھی ڈرامے کو بہت مقبولیت حاصل ہوئی ہے

گورکی، چیخوف اور یوجین اونیل کا دنیا کے بڑے بڑے ڈراما نویسوں میں شمار ہوتا ہے۔

اہل مغرب کے ڈرامائی سرمائے اور اس صنف میں ان کے کمالات کو دیکھ کر جب ہم اپنے ادب کی تاریخ کے اوراق پلٹ کر دیکھتے ہیں تو اردو کا دامن قابل قدر ڈراموں سے بالکل خالی نظر آتا ہے میرے خیال میں اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ اردو ڈرامے کا آغاز غلط طریقہ سے ہوا اگر اس کا آغاز اندر سبھا کے راگ ناٹک کی بجائے معاشرتی یا کم از کم کسی دوسرے ایسے ڈرامے سے ہوتا ہے جس میں موسیقی زیادہ دخل نہ رکھتی تو غالباً ہمارے ڈرامہ اور تھیٹر کی تاریخ بہت مختلف بنتی۔ واجد علی شاہ کے زمانہ میں اندر سبھا کا راگ ناٹک لکھے جانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ لوگوں کے سامنے پیش کرنے کے لیے ایسے ایکٹروں کی ضرورت پڑ گئی جو گانے بجانے کے فن میں مہارت رکھتے تھے۔ گانے بجانے والا طبقہ عوام کے لئے تفریح کا سامان بہم پہنچانے کے باعث اس زمانے کے ثقہ اور تعلیم یافتہ حضرات میں عام طور پر پسندیدگی کی نظر سے نہ دیکھا جاتا تھا۔ نتیجہ اس کا یہ نکلا اور ڈرامہ اور تھیٹر ایک مخصوص جماعت کے ہاتھ میں چلے گئے اور دوسری طرف ثقہ اور تعلیم یافتہ حضرات نے ادب اور تمدن کی ان اصناف کو ناشائستہ اصناف سمجھ کر اس سے مکمل طور پر مقاطعہ کر لیا

اگر ہمارے ڈرامے اور تھیٹر کا آغاز مثلاً ابسن کے کسی ڈرامہ کے ترجمہ سے ہوتا اور اس سے ہمارا کوئی اہم معاشرتی مسئلہ اپنی پوری ٹریجڈی کے ساتھ لوگوں

کے سامنے آتا تو غالباً سر سید کے زمانہ میں ڈراما اور اسٹیج کو معاشرتی مسائل کی طرف توجہ دلانے کا ایک اہم ذریعہ قرار دے دیا جاتا اور بہت ممکن ہے۔ کہ سر سید کی جماعت میں جس طرح ڈاکٹر نذیر احمد نے ناول کی تصنیف سے قابل قدر خدمات سر انجام دیں اسی زمانہ کا کوئی تعلیم یافتہ شخص ڈرامہ کی طرف بھی متوجہ ہوتا اور اسٹیج کا تجربہ نہ رکھنے کے باعث خواہ زیادہ پختہ چیزیں نہ لکھ سکتا تاہم ڈرامہ کا ممتاز مقام قائم کر دینے میں ضرور کامیاب ہو جاتا

اندر سبھا کے راگ ناٹک کا طرزِ فکر اور اندازِ تحریر لکھنوی مثنویوں سے بہت زیادہ مشابہ ہے۔ انحطاط کے اس زمانے میں جب ہندوستان میں اسلامی سلطنت مٹ رہی تھی حوصلے گر چکے تھے۔ ہمتیں پست تھیں۔ ہر طرف مجبوری و معذوری اور افسردگی و اضمحلال کا دور دورہ تھا لوگ زندگی کی تلخ کامی بھلانے کے لئے خود فراموشی کے آرزومند تھے۔ چنانچہ ناٹک کے اس تفریحی دور میں علاوہ مثنوی کے انداز کی ایک کہانی کے خود فراموشی کے اور بہت سے سامان بھی مہیا کر دیئے۔ ایکٹر ایکٹریس زرق برق لباس اور پھر ان پر مستزاد موسیقی۔ امانت لکھنوی نے اندر سبھا کی کہانی سوچنے میں زیادہ تر ملحوظ یہی بات رکھی کہ رقص و سرود کی محفل جمنے کی کوئی مناسب صورت تماشے میں نکل آئے۔

اس زمانے کی خصوصیات کا خیال کیا جائے تو اندر سبھا میں امانت نے جو زبان استعمال کی ہے۔ وہ سادہ شستہ اور اسٹیج کے لئے کئی اعتبار سے موزون و مناسب ہے۔ یہی وجہ تھی کہ لکھے جانے کے ساٹھ ستر برس بعد تک جب کبھی تھیٹریکل کمپنی [illegible] جب اچھے گانے والے ایکٹر جمع ہو جاتے تھے یہ کھیل ضرور تیار کر لیا جاتا تھا۔

اندر سبھا کی کامیابی کے تھوڑے ہی عرصے بعد ناٹک کا کاروبار بمبئی کے چند پارسیوں نے سنبھال لیا ان لوگوں نے تھیٹر کی خدمت تو ضرور کی لیکن اردو ڈرامہ کے ذخیرہ ادب میں کوئی قابل قدر اضافہ نہ کر سکے۔ اس ناٹک کمپنیوں میں ڈراما نویسی کرنے کے لئے اس وقت کوئی ایسے مصنف موجود نہ تھے جو ڈرامہ کی الف بے بھی جانتے ہوں نہ کسی کی نظر سے کوئی ڈرامائی ادب گذرا تھا نہ کسی میں طباعی کا جوہر موجود تھا۔

نامور شاعروں کے اس جدید طریقۂ اظہار سے کوئی خاص دلچسپی پیدا نہ ہو سکی چنانچہ زیادہ تر ادنے درجے کے شاعروں نے اپنی خدمات پارسی ناٹک کمپنیوں کے لئے پیش کیں ان کے سٹیج ڈرامہ کا کوئی نمونہ اگر تھا تو امانت کی اندر سبھا یا اس کی بعض ترمیم شدہ شکلیں۔

اس ڈرامہ کے ڈرامہ نویس بہت سے نہیں مگر ان میں کثیر التصنیف حافظ عبداللہ رونق بنارسی، ظریف اور مرزا نظیر بیگ معلوم ہوتے ہیں ان کے ڈراموں میں کوئی نمایاں خصوصیت نظر نہیں آتی۔ ان کی کہانیاں اس زمانہ کی مشہور داستانوں سے ماخوذ ہیں۔ واقعات انوکھے ضرور ہیں مگر نوعیت کے اعتبار سے ایسے نہیں کہ ڈراما کی صورت اختیار کر کے اسٹیج پر لطف دے سکیں تقریباً سب کے سب ڈرامے خالص کاروباری نقطۂ نظر سے لکھے ہیں

ان کا مقصد سوائے اس کے کچھ نہیں کہ تماشائیوں کی ضیافت طبع کا سامان مہیا کرنے والی چیزیں بہم پہنچائی جائیں اندر سبھا کی ڈگر کو کہیں چھوڑا بھی گیا ہے تو صرف اس خیال سے کہ عام تماشائی زیادہ ارزانی پسند نظر آتا ہے۔

ان داستانی انداز کے راگ ناٹکوں کی یکساں روش سے پہلا نمایاں اختلاف مہدی حسن صاحب احسن لکھنوی کے ڈراموں میں ملتا ہے احسن صاحب نے بہت سے ڈرامے لکھے ہیں جن میں سے بعض انگریزی ڈراموں سے ماخوذ ہیں اور بعض طبع زاد ہیں۔

میری دانست میں ان کی تصنیفات میں سے زیادہ اہمیت ان ڈراموں کو حاصل ہے جو انگریزی سے ماخوذ ہیں۔ یہ اس لئے کہ یہ انگریزی ڈرامے بھلے طور پر جیسے بھی اردو میں اپنائے گئے ان کے ذریعے ہماری زبان کم از کم پلاٹ کی صحیح تعمیر سے تو روشناس ہوئی احسن کے ڈرامے پرانے راگ ناٹکوں سے نمایاں طور پر مختلف اور زیادہ دلچسپ اور موثر تھے ان کا پلاٹ ڈرامہ کا پلاٹ تھا۔ کردار نگاری میں حقیقت کی جھلک نظر آتی تھی۔ زبان مقابلتاً بے تکلف تھی اور ان میں ایکٹروں کے لئے ایکٹ کرنے کی گنجائش موجود تھی۔

اس قسم کے ڈراموں کی کامیابی نے ڈراما نویسوں کو انگریزی کے دوسرے ڈرامے اردو میں منتقل کرنے پر زیادہ متوجہ کیا

احسن کی ڈراما نویسی کے ابتدائی زمانہ میں ان ہی کے ایک ہمعصر نے ڈراما کو نامناسب وضع سے پاک اور زندگی کے قریب کرنے کی ایک ایسی کوشش کی جو کئی اعتبار سے بہت ممتاز اور نمایاں نظر آتی ہے یہ ڈراما نویس طالب بنارسی ہیں۔ ان کے ڈراما "لیل و نہار" کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اردو کے پہلے ڈراموں کی طرح اس کا تعلق بادشاہوں اور نوابوں کی رومانوی زندگی سے نہیں بلکہ متموّل شخص کے خاندانی واقعات سے ہے اور وہ سب واقعات اس نوع کے ہیں جن میں کوئی بھی انوکھی یا عجوبہ بات نہیں معلوم ہوتی ہے ان کی طبیعت میں اس زمانہ کے رومانوی ڈراما کے خلاف ردّعمل پیدا ہوا اور انہوں نے پوری کوشش کی کہ "لیل و نہار" کو اس قسم کے تمام اثرات سے پاک رکھیں۔

اردو کے سب سے مشہور ڈراما نویس آغا محمد شاہ حشر کاشمیری مرحوم جو طالب اور احسن کے ہمعصر تھے، لیکن ان کی ڈراما نویسی نے اپنے لئے ایک ایسا راستہ تجویز کیا جو بالکل جدا تھا اور عام تماشائیوں نے اس زمانہ میں اس قدر پسند کیا کہ تھیٹر کی دنیا حشر کا کلمہ پڑھنے لگی جس زمانہ میں طالب اور احسن ڈراما کو سادگی اور واقعیت کی طرف لا رہے تھے آغا صاحب نے جنہیں تھیٹر میں بحیثیت پیشہ ور ڈراما نویس کے ملازمت کرلینے سے پہلے مذہبی مناظروں سے بے حد دلچسپی تھی۔ ڈراموں میں خطابت کی بلند آہنگ روح پھونکنا شروع کردی جو شاعر اور فطرت شناس دقیق مذہبی مسائل کی بحث میں عوام کو بے اختیار کرکے داد لے لیتا تھا۔ اس کی جولانی طبع کو افسانے اور ڈرامے کا میدان ملا تو اس نے تھیٹر کے سٹیج پر قیامت برپا کردی اس کی نثر کے ایک ایک فقرے اور نظم کے ایک ایک شعر میں ایسی خطیبانہ قوت تھی کہ لوگ سن کر ایک وارفتگی کے عالم میں سر دھنتے اور تالیاں پیٹتے تھے

حشر کے نزدیک ڈرامہ صرف زندگی کے جوشیلے لمحات میں ہے وہ ان اسباب سے کچھ تعلق نہیں رکھنا چاہتے [illegible] بتدریج نشو و نما پاتے

اور کردار کی فطرت کی لطافت کو رفتہ رفتہ کھول کر جمال افروز کرتے ہیں وہ ڈراما کے افسانے میں صرف ہنگامے کے مقامات چنتے اور اپنی قادرالکلامی کا سارا زور صرف ان ہی پر صرف کر ڈالتے ہیں

حشر کے آخری زمانہ میں جو ڈرامے، انداز تحریر کی ندرت اور ادبی حلاوت و پرکاری کے اعتبار سے زیادہ قابل قدر ہیں۔ ان میں کردار مقابلتاً زیادہ پختہ ہیں سٹیج کی فہم بھی زیادہ بڑھ چکی ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ ان میں ناصحانہ انداز بھی بہت بڑھ گیا ہے۔

جہاں تک پیشہ ور ڈرامہ نویسوں کا تعلق ہے وہ حشر کے ساتھ ختم ہو گئے ان کے بعد ہمارے ہاں ڈرامے ان لوگوں نے لکھے جن کا تعلق کسی تھیٹریکل کمپنی سے نہ تھا بلکہ ڈرامے سے شوقیہ لگاؤ رکھتے تھے ڈراما لکھنے والوں نے موضوع اہم سے اہم اور زیادہ وہ لکھی مگر ان ڈراموں میں وہ عملی تجربہ مفقود نظر آتا ہے جو ڈرامہ کو سٹیج پر دلآویزی اور دلکشی بخشتا ہے

اردو کے ڈرامائی ادب کے اس جائزہ سے یہ واضح ہو گیا ہو گا کہ ہماری زبان ڈرامہ میں اتنی خوش نصیب واقع نہیں ہوئی جتنی کہ دوسرے ادب میں ہے۔ اس کے علاوہ اس سرسری جائزے سے یہ دکھانا بھی مقصود تھا کہ ان غلطیوں اور خامیوں کا احساس ہو جائے جن کی وجہ سے آج تک ہمارے ہاں تھیٹر محض ایک ادبی تفریح کی حیثیت سے اختیار کئے رہا۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ہمارے ہاں تھیٹر کے مقبول نہ ہونے کی بڑی وجہ فلموں کی مقبولیت ہے اگر اس سے یہ مراد ہے کہ تھیٹر اور فلم دونوں کا ایک ساتھ کامیاب نہیں ہو سکتے تو ان کا خیال غلط ہے یورپ اور امریکہ میں لاکھوں سینما گھر ہوں گے۔ لیکن ان کے ساتھ ساتھ ہزاروں تھیٹر بھی ہیں جو کسی طرح بھی نامقبول قرار نہیں دیئے جا سکتے۔ فنی حیثیت سے تھیٹر کا درجہ فلم سے بلند ہے ہمارے ہاں اگر آج تک کوئی قومی تھیٹر قائم نہیں ہوا تو اس کی بڑی وجوہ دو ہیں۔

اول تو آج سے چند سال پہلے یعنی قیام پاکستان سے پیشتر کسی قومی ادارے کے قائم ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہو سکتا تھا۔ کیونکہ اس وقت

ملک قوم کا کوئی اپنا آزادانہ وجود ہی نہ تھا اور پھر غلامی سیاسی ہو یا اقتصادی ایک ایسا زہر ہے جس سے فنونِ لطیفہ اور زندگی کی قدروں کو پرکھنے اور ان سے لطف اندوز ہونے کی صلاحتیں مفقود ہو جاتی ہیں۔

دوسرے ہمارے ہاں تھیٹر ایسے لوگوں کے ہاتھوں میں رہا جو اس کی فنی حیثیت اور امکانات سے واقفیت نہ رکھتے تھے یا جنہیں کوئی عملی تجربہ حاصل نہ تھا۔

اب حالات بدل چکے ہیں یہی وہ وقت ہے جب ہمیں سنجیدگی سے غور کرنا چاہیئے کہ دوسرے قومی اداروں کے ساتھ ساتھ ہمارا ایک قومی تھیٹر بھی ہو جس کے ذریعے ہم عوام کو اپنی انفرادی اور اجتماعی زندگی کے مسائل کی طرف متوجہ کر سکیں۔

(ریڈیو پاکستان لاہور کے شکریہ کے ساتھ) (سید امتیاز علی تاج) ماہ نو

اندر سبھا (امانت)

اندر سبھا کی تصنیف ١٢٦٩ھ میں اور ترتیب ١٢٧٠ھ میں ہوئی۔ محمد عمر و نورالٰہی صاحبان اس تصنیف کے بارے میں لکھتے ہیں:-

"اس وقت کا دربار اودھ عیش و عشرت کا گہوارہ تھا . . . . جتنے اہل کار تھے سب اسی دھن میں لگے ہوئے تھے کہ رنگیلے پیا کے لئے کوئی نیا سامان تفریح پیدا کریں رفتہ رفتہ سب کی ایجاد سرنگوں ہو گئی . . . . اس سلسلے میں ایک فرانسیسی مقرب بارگاہ نے مغربی تھیٹروں کا نقشہ پیش کیا . . . . واجد علی شاہ کے حضور میں جب فرانسیسی ڈرامہ کا ذکر آیا وہ اوپیرا تھا، ناچ گانا پہلے ہی پسند خاطر تھا اس لئے ایما ہوا کہ ہندوستانی مذاق کا اوپیرا تیار ہو، قرعۂ فال امانت کے نام پہ پڑا۔ . . . "

اس کے علاوہ

"اندر سبھا کا تیار ہونا تھا کہ قیصر باغ میں اسٹیج تیار ہو گیا جس میں فرانسیسی ہدایت کے مطابق ہندوستانی حرفت نے اپنے جوہر دکھائے۔ مہ جبینانِ قیصر باغ پریوں کے لباس میں جلوہ گر ہوئیں۔ واجد علی شاہ اندر کے تخت پر براجمان ہوئے باقی پارٹ با مذاق اہل دربار کو ملے۔"

ان بیانات سے اندر سبھا کی تصنیف کے بارے میں کئی باتیں معلوم ہوتی ہیں، چونکہ یہ بیانات بظاہر حتمی حیثیت رکھتے ہیں اس لئے ان کی صداقت کو پرکھنا ضروری ہے، یہ ہمیں چار باتیں بتاتے ہیں:۔

(۱) یہ کہ اندر سبھا کا خاکہ واجد علی شاہ کے ذہن میں فرانسیسی اوپیرا سے پیدا ہوا، اور اس کا محرک اور مہتمم کوئی فرانسیسی مقرب بارگاہ تھا۔ اس کے ثبوت میں محمد عمر نور الٰہی صاحبان پردوں کے التزام کو پیش کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک قیصر باغ کی اسٹیج کے پردے یقیناً کسی یورپین کی وساطت سے ملے ورنہ "دساور کی چیز قیصر باغ کی فصیل کس طرح پھاندگئی" مولانا شرر اور پروفیسر مسعود حسن رضوی اس بیان کو تسلیم کرنے سے انکار کرتے ہیں۔ مولانا شرر لکھتے ہیں:۔

"اول تو میرے جہاں تک خیال ہے واجد علی شاہ کا مقرب بارگاہ کوئی فرانسیسی نہ تھا۔ جان عالم کے زمانے میں فرنچ لوگوں کا دور ختم ہو چکا تھا[۱]"

اس کے جواب میں محمد عمر نور الٰہی صاحبان فرانسیسی کی قید ہٹا کر کسی یورپین کو اس کا محرک اور مہتمم قرار دیتے ہیں کیونکہ وہ پردہ کے وجود کا استدلال اسی صورت سے ثابت کر سکتے ہیں، پروفیسر مسعود حسن رضوی نے اس گتھی کو بھی سلجھا دیا ہے، انھوں نے پردے کے لفظ سے بھی پردہ اٹھا دیا ہے:۔

"اگر لفظ پردہ۔ کا ثبوت دیا جائے تو تصویر دار پردے جو سین کہلاتے ہیں اور تھیٹروں میں مروج ہیں اور جو بے شک یورپ کی نقل ہیں وہ رہس یا اندر سبھا میں کبھی استعمال نہ ہوتے تھے، البتہ معمولی پردے چادروں کی وضع کے ڈال دیئے جاتے تھے تاکہ تماشائیوں اور تماشا گروں میں ایک قسم کا پردہ ہو جائے اور یہ رسم بہت قدیم رسم ہے اس کو یورپین اثر سے کوئی تعلق نہیں[۲]"

اس کا بھی کوئی ثبوت فراہم نہیں کیا گیا ہے کہ ہندوستانی حرکتیں کے یہ جوہر فرانسیسی ہدایت کے مطابق دکھائے گئے تھے اور ان پر فرانسیسی آرٹ کی اثر اندازی تھی اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ فرانسیسی یا یورپین اثر یا تحریک کو اندر سبھا میں تلاش کرنا بیکار ہے، یہ رہس یا ڈرامے کے شوق کی ایک ترقی یافتہ شکل تھی جس کی بنیادیں مثنوی اور داستانوں میں ہیں نہ کہ فرانسیسی آرٹ اور یورپین ہدایت کاری میں۔ اس کے ثبوت میں ان مثنویوں اور داستانوں کے نام لئے جا سکتے

---

[۱] گذشتہ لکھنؤ، [۲] اندر سبھا و شرح اندر سبھا، مطبوعہ ادارہ ادو۔

ہیں جنھیں ہندوستانی اسٹیج نے آخر میں ڈرامے کی شکل میں ڈھالا۔ مثنوی زہرِ عشق اور فسانۂ عجائب اور گل صنوبر کو جانے دیجیے واجد علی شاہ کی مثنوی دریائے تعشق کو غزالہ ماہ رویا نیرنگ قاف کے نام سے ڈرامے کی شکل دی گئی۔ اس میں جابجا اصل مثنوی کے اشعار جوں کے توں موجود ہیں اور قصے کو محمد الف خاں حباب نے ڈرامے کی شکل میں لکھا ہے اور اس کو نوروزجی مالک اوریجنل وکٹوریہ ناٹک کمپنی بمبئی نے اسٹیج پر پیش کیا۔[1]

(۲) مصنفین کا دوسرا بیان یہ ہے کہ اندر سبھا واجد علی شاہ کے حکم سے لکھی گئی اور امانت کو ہندوستانی اوپیرا کے لکھنے کے لئے نامزد کیا گیا۔ اس سلسلے میں کسی دلیل سے کام نہیں لیا گیا ہے اور جو باتیں اس سلسلے میں کہی گئیں وہ زیادہ دقیع نہیں۔

"رہس یہ دن کی موجودگی کسی ایسے ڈرامے کی مقتضی ہے جس کی نمائش میں انھیں استعمال کیا جائے اور جو فن کے لحاظ سے رہس سے بلند پایہ ہو اگر اندر سبھا وہ ڈرامہ نہیں تو مولانا شرر بتائیں کہ کس ڈرامے کے لئے یہ اہتمام کیا گیا تھا ... بقول مولانا (شرر) بادشاہ نے کنھیا جی کا ڈرامہ تصنیف کیا تھا مگر یہ تو رہس کی قسم کی چیز ہے اور ڈرامے کی قائم مقام نہیں ہو سکتی۔ وہ ناقد مانتے ہیں کہ رہس منڈلیوں کو دیکھ کر عوام کو بھی شوق چرایا اور ان کے لئے امانت نے اندر سبھا لکھی یہ سراسر جان عالم کے حسن مذاق اور جدت طبع کی توہین ہے۔"[2]

---

[1] یہ کتاب مسعود حسن صاحب رضوی کے کتب خانہ میں موجود ہے اور اس پر یہ عبارت درج ہے:-

"ناٹک نیرنگ قاف معروف بہ غزالہ ماہ ماخوذ مثنوی دریائے تعشق سلطان عالم واجد علی شاہ سابق بادشاہ اودھ فردوس منزل ہے۔"

اور مصنف کا نام منشی محمد الف ثانی حباب دیا ہے دسمبر ۱۹۰۰ء میں گلزار محمدی پریس سے چھپی دیباچے میں لکھا ہے کہ اس تماشے کو نوروزجی صاحب مالک اوریجنل وکٹوریہ ناٹک کمپنی بمبئی نے بہت حسن انتظام سے پیش کیا اس میں مثنوی زہر عشق، فسانۂ عجائب وغیرہ ڈراموں کے اشتہار بھی شامل ہیں۔

[2] ناٹک ساگر ص اندر سبھا و شرح اندر سبھا مطبوعہ اردو

مولانا مسعود حسن رضوی نے رہس اور اندر سبھا کے خلط ملط ہو جانے کی طرف اشارہ کیا ہے:-

"جہاں تک میں سمجھتا ہوں ان کی یہ رائے لکھنؤ کے ان ناواقفوں کے خیال پر مبنی ہے جو آج بھی واجد علی شاہ کے رہس مبارک اور امانت کے اندر سبھا کو ایک ہی چیز سمجھتے ہیں۔" ص ۱۲۲

سید عباس حسن فصاحت کی زبانی جو باتیں نقل کی گئی ہیں وہ مسعود حسن صاحب رضوی کے مضمون سے لی گئی ہیں۔

پر ہوئے کی حقیقت واضح ہو چکی ہے ایک موہوم سی بنیاد پر عمل تیار کرنا صحیح نہیں رہی دوسری دلیل تو یہ جان عالم کے حسن مذاق کی توہین ہے اور نہ جدت طبع کی کیونکہ اولیت کا شرف بہر حال جان عالم ہی کو حاصل رہتا ہے اور اگر ہو بھی تو شخصی توہین کے خطرے ادبی اور تاریخی حقیقتوں پر اثر انداز نہیں ہوا کرتے ۔مولانا شرر اور پروفیسر مسعود حسن رضوی دونوں اس تجویز کے مخالف ہیں ۔اس دور کا کوئی تذکرہ نویس امانت کی دربار داری کا تذکرہ نہیں کرتا ، نہ کوئی یہ بتاتا ہے کہ اندر سبھا جان عالم کے حکم سے لکھی گئی ۔حضرت امانت کے چھوٹے بیٹے سید عباس حسن فصاحت سے روایت ہے کہ شاہی دور میں چھتر منزل کے قریب بارہ اماموں کی درگاہ سے سادات کو وظیفے ملتے تھے ، امانت مرحوم کا اسم بھی وہاں درج تھا ، ان کا وظیفہ ۲۰ / ۴۰ روپیہ ماہوار تھا اس کے علاوہ ان کو کسی شاہی محکمے سے یا شاہی دربار سے کوئی تعلق نہ تھا اس سے ثابت ہوتا ہے کہ امانت کا بادشاہ کے حکم سے اندر سبھا لکھنا تو درکنار امانت کی دربار تک رسائی بھی نہ تھی ۔

تذکرۂ مہر جہان تاب میں امانت کی واسوخت کے بعد اندر سبھا کا تذکرہ ان الفاظ میں کیا گیا ہے :-

"..... پس ازاں اندر سبھا گفتہ مذاق عاشقانہ ولطف موسیقی را پایۂ دیگر داد ، شہرتش ہر چہ باقی ماندہ بود بہ کمال رسید[1] "

"مذاق عاشقانہ" اور "لطف موسیقی" کے ساتھ شہرت پر زور دینے سے مولانا شرر کی بات ثابت ہوتی ہے کہ اندر سبھا عوام کے ذوق کا عکس تھی نہ کہ جان عالم کی حکم برداری کا اثر ۔یہ بات خود امانت کے بیان سے ثابت ہوتی ہے ، امانت اندر سبھا کے دیباچے شرح اندر سبھا میں لکھتے ہیں :

.... مگر در پردہ عشق کی آگ تھی طبیعت کو جس سے لاگ تھی ، وضع کے خیال سے کہیں جاتا تھا نہ آتا تھا زبان کی وابستگی سے گھر میں بیٹھے بیٹھے جی گھبراتا تھا ایک روز کا ذکر ہے کہ حاجی مرزا عابد علی بیگانہ ازلی رفیق شفیق ، مونس وغم خوار قدیمی ، جان نثار شاگرد ذی موزوں طبیعت ، تخلص عبادت ، عاشق کلام امانت .... القول نے ازراہ محبت کہا کہ بیکار بیٹھے بیٹھے گھبرانا عبث ہے ، ایسا کوئی جلسہ رہس کے طور پر طبعزاد نظم کیا چاہیئے کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہووے اور خلق میں شہرت ہووے آخر الامر موافق ان کی فرمائش کے بندہ اس کے کہنے پر آمادہ ہوا دم بدم

---

[1] تذکرہ مہر جہاں تاب ۔

شوق زیادہ ہوا چونکہ یہ جلسہ کہنا سب کو مرغوب تھا مگر اپنے نزدیک معیوب
تھا اس لحاظ سے اپنا تخلص بدل اس میں استاد تخلص کیا لیکن لوگوں نے غزل
کے سبب سے بندہ کا کلام دریافت کر لیا"

(۳) تیسرا بیان یہ ہے کہ ڈرامہ قیصر باغ میں کھیلا گیا اور۔

(۴) چوتھا بیان یہ ہے کہ خود جان عالم واجد علی شاہ نے اس میں حصّہ لیا اور درباریوں نے بھی مختلف پارٹ ادا کیے۔ ان دونوں بیانات پر بھی قطعی دلائل پیش نہیں کیے گئے ہیں:-

راجہ ہوں میں قوم کا اور اندر میرا نام

جان عالم کے اندر بننے کا کوئی ثبوت نہیں خاص طور پر جب معلوم ہے کہ اندر سبھا جان عالم کے حکم کے بجائے عام مذاق کے زیر اثر لکھی گئی ہو۔ مولانا شرر نے اپنی آنکھوں سے دربار اودھ کے نقشے دیکھے ہیں وہ شہادت دیتے ہیں:-

"یہ بھی غلطی معلوم ہوتی ہے کہ امانت نے اندر سبھا واجد علی شاہ کے اشارہ یا حکم سے لکھی یا قیصر باغ کے اسٹیج پر دکھائی گئی ۔ ۔ ۔ ۔ یہ بھی غلط ہے کہ بجز ڈھاڑیوں اور ناچنے گانے والوں کے اور کسی معزز درباروالے نے اس ڈرامے کا کوئی پارٹ لیا ہو ۔ ۔ ۔ جہاں تک میں نے دریافت کیا ہے اندر سبھا کبھی شاہی ڈراما نہیں بنی اور نہ کبھی بادشاہ نے راجہ اندر کا روپ بھرا۔ یہ ممکن ہے کہ بادشاہ نے اس کا تماشا دیکھا ہو۔"

بہر حال اندر سبھا کے بارے میں جدید ترین تحقیقات سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ وہ کسی فرانسیسی کی جدت فکر کا نتیجہ تھی اور نہ واجد علی شاہ کے حکم کا۔ بلکہ وہ عام مذاق کے زیر اثر تصنیف ہوئی اور امانت[۱] نے شہرت دوام کا خلعت اسی دربار سے پایا اور موجودہ عہد کی کمپنیوں کی طرح شہر میں جا بجا مختلف جماعتیں ان کی اندر سبھا[۲] کو کھیلنے لگیں۔ ان میں کہیں عورتیں

---

[۱] محمد عمر نورالہٰی صاحبان نے یہ بھی لکھا ہے کہ امانت نے استاد تخلص اس لیے استعمال نہیں کیا ہے کہ وہ اندر سبھا لکھنا معیوب خیال کرتے تھے اور اس کی تردید بھی خود امانت کے بیان سے ہو جاتی ہے۔

[۲] پروفیسر مسعود حسن رضوی کے کتب خانہ میں اندر سبھا مع شرح اندر سبھا کے پانچ قدیم ایڈیشن موجود ہیں جو میری نظر سے گزرے ہیں وہیں سے ماخوذ ہے۔

[۳] پروفیسر مسعود حسن رضوی نے یہ بھی ثابت کیا ہے کہ محمد عمر نورالہٰی صاحبان کا یہ کہنا کہ اندر سبھا میں ایک سطر بھی نثر کی موجود نہیں ہے غلط ہے اور لطف یہ ہے کہ نثر کی عبارتیں خود محمد عمر نورالہٰی صاحبان کے ایڈٹ کیے ہوئے اڈیشن میں درج ہیں۔

اور کہیں لڑکے پارٹ کرتے ۔ اس اندر سبھا میں اصول موسیقی کے مطابق دلکش دھنیں قائم کی گئیں اور سارا شہر اندر سبھا کے جلسے دیکھنے کا مشتاق تھا ۔

اندر سبھا (امانت) ادبی نقطۂ نظر سے

فنی حیثیت سے اندر سبھا ادبیرا ہے تقریباً پوری کہانی نظم میں ادا کی گئی ہے تمام کردار نظم ہی میں ہوتا تھا لیکن اس کا وجود اس قدر حیرت ناک نہیں جس کے لئے کسی بیرونی یا خارجی اثر کی ضرورت ہو مثنوی کی نظیر موجود تھی اور اس کے مقابلہ میں نثر کا وجود صرف برائے نام ہی تھا اور اس میں ادبی تصنیف و تالیف کا عام رواج نہ تھا اس لئے نظم کو ذریعۂ اظہار بنانا بڑی حد تک قدرتی بات ہے ۔

اندر سبھا کی فضا اس دور کے لکھنوی تمدن کا صحیح چربہ ہے ۔ یہاں کے ہندو اور مسلم دونوں تمدن اس طرح ہم آہنگ ہو گئے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے علٰحدہ نہیں کیا جاسکتا ۔ اندر سبھا ہندو دیو مالا سے تعلق رکھنے والا ڈراما ہے ۔ پلاٹ معمولی ہے اور اس میں حیرت اور ڈرامائی عناصر کی کمی محسوس ہوتی ہے ۔ قصہ خالصتہً ماورائی فضا میں انجام پذیر ہوتا ہے ۔ واقعات گویا اس عہد کی زندگی کا صحیح عکس ہیں لیکن عکس نہ تعمیری ہے نہ تنقیدی ، یہ ایک ماورائی فضا ہے جہاں زمین پر بسنے والی مخلوق سے تخاطب کی نوبت نہیں آتی ۔

کرداروں میں ہر قسم کے چہرے نظر آئیں گے ۔ راجا اندر ہندوؤں کا ایک بہت بڑا دیوتا ہے جو مسلمان بادشاہوں کی وضع میں ایرانی تاج پہنے مغلیہ دربار کے تخت پر بیٹھا ہے اور ہندو دیو مالا کے مذاق کے مطابق پریوں کا ناچ دیکھ رہا ہے ۔ ایران کے دیوؤں نے ہندو راکششوں کا حلیہ اختیار کر لیا ہے جو راون کی فوج کے سپاہی بنے ہوئے ہیں ، ایران کی پکھراج ، نیلم اور سبز پریاں پر لگائے اور مسلمان امیرزادیوں کا لباس پہنے اڑتے والے تختوں یعنی ہندی اڑن کھٹولوں پر بیٹھ کر آتی ہیں اور ہندی دھنوں میں گاتی اور ناچتی ہیں اور پھر اگر وہ زبان میں ہندستان کی مسلمان سوسائٹی کی معشوقائیں ہیں اور اردو غزل کے ساتھ ہندی گیت بھی ان کے گلوں سے سُنے جاتے ہیں ۔ شہزادہ گلفام اپنے نام سے ایرانی ، اپنی وضع سے اودھ کے خاندانِ شاہی اور لکھنؤ

ف محمد عمر نور الٰہی صاحبان کی اندر سبھا میں راجہ اندر کی ایک تصویر دی گئی ہے جو خالصتہً ایرانی ہے اس کے مقابلہ میں اندر سبھا کا جو ایڈیشن مطبع دریائے لطافت سے غالباً ۱۸۵۶ء میں یعنی امانت کی زندگی میں شائع ہوا ہے اور پروفیسر مسعود حسن رضوی کے کتب خانہ میں میری نظر سے گزرا اس کی تصویر راجہ اندر کو خالصتہً اودھ کے لباس میں پیش کرتی ہیں جو ہندو اور مسلم کلچر کے امتزاج سے پیدا ہوا ہے ۔

کی شلیعہ سوسائٹی کا شہزادہ ہے۔ اس کا لال محل لکھنؤ کی سُرخ عمارت ہے جس میں پہلے شاہان اودھ کا تخت ہوتا تھا اور اس کا شہر اختر نگر لکھنؤ۔

اس تمدنی مرکب پر بعض لوگ اعتراض کرتے ہیں اور اسے "اغلبیت کا نقیض[1] اور مسلمہ اصول فن کے متبائن" قرار دیتے ہیں لیکن اگر ہم اسے تخئیلی ڈرامہ[2] (PHANTASY) قرار دیتے ہیں تو پھر اس پر ان اصولوں کا اطلاق ہو سکتا جو عام ڈرامے کے لیے وضع ہوئے ہیں۔ اس کا احساس خود امانت[3] کو بھی تھا اور یہ بات بہت قدرتی تھی وہ محض تفریح کے لئے قصہ لکھ رہے تھے اور حقیقت نگاری کی مثالیں تو درکنار خود ڈرامے کا فن ہی اردو میں ان سے پہلے مفقود تھا اس لحاظ سے ہم ان کو الزام نہیں دے سکتے۔ ڈرامے کا تمدنی پس منظر ان تخئیلی عناصر کی وجہ سے کافی وسیع ہو گیا ہے۔ زبان کے لحاظ سے اس میں ہندی اور بھاشا کے ساتھ فارسی کے الفاظ بھی آتے ہیں پھر عام بولی کے الفاظ بھی کثرت سے* محدود نہیں کرتے بلکہ جاہلوں اور دیہاتیوں تک کی زبان استعمال کرتے ہیں چونکہ ڈرامے کی اپیل مختلف اور متنوع طبقات تک تھی اس لیے مختلف طبقات کی زبان مختلف طریقے پر استعمال میں لائی گئی ہے کردار حالانکہ نظم میں بات چیت کرتے ہیں لیکن ان کی نظم میں بھی یہ فرق ظاہر ہو جاتا ہے۔ سین کے بیان میں بالمتید کے الفاظ کا شان و شکوہ ہمیشہ بہت زیادہ ہوتا ہے اور نشست الفاظ بھی زیادہ شاعرانہ ہوتی ہے، مثلاً راجہ اندر کی آمد بیان کرتے ہیں۔

سبھا میں دوستو اندر کی آمد آمد ہے
پری جمالوں کے افسر کی آمد آمد ہے

خوشی سے چہچہے لازم ہیں صورت بلبل
اب اس چمن میں گُلِ تر کی آمد آمد ہے

فروغِ حسن سے آنکھوں کو اپ کرو روشن
زمیں پہ مہرِ منور کی آمد آمد ہے

غضب کا گانا ہے اور ناچ ہے قیامت کا
بہارِ فتنۂ محشر کی آمد آمد ہے

محفلِ رقص اپریوں کے حسن دربار کی ترتیب کے بیان میں وہ خاص رنگینی سے کام لیتے ہیں اور مکالموں میں کردار کی حیثیت کے مطابق لہجہ اور زبان اختیار کرتے ہیں۔ سبز پری گانے

* نظر آتے ہیں۔ روزمرہ اور محاورے کے استعمال میں بھی وہ اپنے کو محض بازار اور دربار کی زبان تک

---

[1] اُردو ڈراما، کنور سین ایم۔ اے

[2] چنانچہ لکھتے ہیں :-
جس کا سایہ نہ کبھی خواب میں دیکھا ہوگا
آدمی زادوں میں وہ آج پری آتی ہے

[3] ملاحظہ ہو شرح اندر سبھا میں امانت کا بیان جو پہلے نقل ہو گا۔

دیو کو شہزادہ گلفام کا پتہ بتاتی ہے اور اُسے حکم دیتی ہے۔

جا تو سنگل دیپ سے اختر نگر میں ہاں — سوتا ہے اک راہ رو لال محل میں واں

جذبات نگاری، خارجی تفصیلات، نفسیاتی مطالعے، مشاہدے اور ڈرامائی ترتیب کی بہت سی کمزوریوں کے باوجود اندر سبھا کو ادبیت اور ادبیت دونوں کے لحاظ سے اُردو کے منظوم ڈراموں میں سب سے اونچا درجہ حاصل ہے۔ آج بھی وہ جس طرح ہماری ادبی روایات میں اور ہمارے شعور میں رچ گئی ہے کوئی دوسرا ڈراما اس طرح نہیں رچ سکا۔ اس کے کردار ہماری زمین کے رہنے والے نہیں لیکن ہماری داخلی دنیا اس سے ناشناس نہیں وہ ہمارے تخیل کا عکس ہیں اور ہم انھیں اس روپ میں پھیلتے ہوئے مسرت محسوس کرتے ہیں۔

وہ ایک ایسی معاشرت کا سچا عکس ہے جس کی تعمیر میں ہندو اور مسلم تمدن ہی نہیں۔ بلکہ ہندوستانی اور ایرانی روایات نے حصّہ لیا ہے، اگر اس کے ڈرامائی پس منظر اور (SETTINGS) میں خامی رہ گئی ہے تو اس نے وسیع تر تمدنی پس منظر اور عظیم تر تہذیبی ماحول کو پیش کر دیا ہے۔ اندر سبھا تاریخی، معاشرتی اور ادبی حیثیت سے ایک سنگ میل ہے اور اس میں شک نہیں کہ امانت کو "اس طرح جیسے کا نثر میں بیان ہو کہ سب کے تصور میں اندر سبھا کا گمان ہو" کے مقصد میں پوری کامیابی حاصل ہوئی ہے ؎

تیسرا حِصّہ

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

میر کی شاعری

گیا جہان سے خورشید ساں اگرچہ میر
ولیک جنسِ وفا میں اس کی جا ہے گرم

میر کے زمانے میں ہندوستان کی سیاسی حالت

میر ہندوستان کی اسلامی حکومت کے زوال کی ایک مستند یادگار ہے۔ اس کا کلام اٹھارویں صدی عیسوی کے نصف آخر کی دماغی اور ذہنی حالت کا صحیح نقشہ ہے۔ حقیقی شاعر کا ظہور نتیجہ ہوتا ہے اپنے ماحول اور اپنے گرد و پیش کے حالات کا، اس کے جذبات پر اثر ہوتے ہیں۔ عالمگیر جذبات اور احساسات کے، اس کی ذہنیت مجموعہ ہوتی ہے اس کے زمانہ کے تمام اثرات کا۔ میر نے ہوش سنبھالا اور قوت احساس بیدار ہوئی تو دیکھا کہ نادر شاہ اور اس کے خونخوار ساتھیوں نے دلی میں کشتوں کے پشتے لگا رکھے ہیں۔ ہر طرف واویلا مچی ہوئی ہے۔ کشت و خون کا بازار گرم ہے۔ سارا شہر تباہ و برباد ہے۔ میر ابھی بچے تھے۔ غریب الوطن تھے، یتیم تھے، چند ہی برس کی بیات گھر تھے نہ در، نہ کوئی ہمدرد نہ غمخوار، تلاش معاش میں دلی آئے تھے۔ یہاں یہ قیامت دیکھی "دروازہا شکستند، مردماں را بستند، اکثرے را سوختند و سر بریدند، عالمے را بخاک و خون کشیدند، از خوردنی و پوشیدنی ہیچ نگذاشتند، سقفہا شگافتند، دیوارہا شکستند[1]" اس تمام کیفیت سے دل پہ جو کچھ گذری ہوگی اس کا اندازہ مشکل ہے۔

کیا زمزمہ کروں ہوں خوشی تجھ سے ہم صفیر   آیا جو میں چمن میں تو جاتی رہی بہار

---

[1] میر ۱۷۲۴ء میں پیدا ہوئے اور نادر شاہ نے دلی پر ۱۷۳۹ء میں حملہ کیا۔ ملاحظہ ہو ذکر میر

پھر جس زندگی کی ابتدا مصائب و آلام کے ایسے شدید حملوں میں ہوئی ہو، جس نے اپنے دورانِ حیات میں مرہٹوں کی دست درازیاں، روہیلوں کے مظالم، احمد شاہ درانی کے حملے، پنڈاریوں کی لوٹ مار، ہزارہا گھروں کا اجڑنا۔ دوست احباب کا بچھڑنا۔ عزیز و اقارب کا قتل و خون، اپنی آنکھوں دیکھا ہو، کون ہے جو اس کے درد و الم کی گہرائی کا اندازہ کر سکے اور کون ہے جو اس کے لب سے نکلی ہوئی آہ پر دل تھام کر نہ بیٹھ جائے۔ سچ کہا ہے۔

مجھ کو شاعر نہ کہو میرؔ کہ صاحب میں نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان ہوا

میر صاحب کی ذہنیت پر ان کے ذاتی حالات کا اثر

یہ تو ماحول تھا جس میں میرؔ نے پرورش پائی اور زندگی بسر کی۔ اب ایک نظر ان کے ذاتی حالات پر ڈالیے۔ درویش[1] باپ کے چہیتے بیٹے تھے جن کی زندگی کی روح رواں "عشق" تھا، جس کا مسلک تھا عشق بساز و عشق بسوز، سید امان اللہ[2] باپ کے عزیز ترین مرید تھے، جن سے میر صاحب کو بہت انسیت تھی، اور جنہوں نے انہیں گود میں کھلایا تھا، یہ دونوں مقدس اور عزیز ہستیاں یکے بعد دیگرے دس برس کی جان میرؔ کو دنیا میں تنہا چھوڑ کر ہمیشہ کے لیے رخصت ہو جاتی ہیں، ایک آدھ جو موجود ہے مگر وہ بات نہیں پوچھتا، یہ نوجوان وبال سے یار و مددگار میرؔ اس عمر میں تلاش معاش کو نکلتے ہیں جس میں کہ ماں باپ بچوں کو ڈیوڑھی سے باہر قدم رکھنے کی اجازت نہیں دیتے، پریشان حال دلی پہنچتے ہیں اپنے بڑے بھائی کے ماموں سراج الدین علی خان آرزو کے منت پذیر ہوتے ہیں۔ ان کے پاس ظالم بھائی کا خط آتا ہے۔ "میر تقی فتنہ روزگار ہے اس کی مدد نہ کرنا"، وہ بد سلوکیاں کرنے

---

[1] میر صاحب کے والد کا نام میر علی متقی تھا۔ وہ اپنے زمانے کے مشہور درویش تھے زاہد و عابد تھے بے حد نیک تھے۔ [2] سید امان اللہ ایک نوجوان سید تھے۔ جو میر علی متقی کے مرید تھے۔ اور جن کو وہ برادر عزیز کہتے تھے، اور وہ بے حد نیک تھے۔ [3] میر صاحب کے بڑے بھائی کا نام حافظ محمد حسن تھا، ان کے تعلقات میر صاحب سے اچھے نہ تھے۔ (اردو بحوالہ ذکر میر) ۱۲

کرتے ہیں یہ صبر اور ضبط سے کام لیتے ہیں۔ پھر مختلف رؤسا[1] کی ملازمت اختیار کرتے ہیں۔ اُن کے ساتھ جگہ جگہ پھرتے ہیں، لڑائی کے میدانوں میں قتل و خون کا بازار گرم دیکھتے ہیں۔ کبھی غنیم کے تعاقب میں اپنے آقا سردار کے ساتھ جاتے ہیں۔ کبھی شکست خوردہ فوج کے ساتھ بھاگتے ہیں آخر جب مصائب کی انتہا نہیں رہتی جب بے سروسامانی اور تہیدستی حد سے گذر جاتی ہے تو متعلقین کو ہمراہ لے کر دلی کو خیر باد کہتے ہیں

جاتا ہے آسمان لئے کوچے سے یار کے
آتا ہے جی بھرا در و دیوار دیکھ کر (میر)

مگر کسی خاص مقام کا ارادہ نہیں کرتے توکل علی اللہ چل دیتے ہیں۔ طرح طرح کی مصیبتیں برداشت کرتے ہیں۔ فاقوں تک نوبت پہنچ جاتی ہے، کسی کے یہاں سے فاتحہ کی مٹھائی آتی ہے اس پر دو روز بسر ہو جاتے ہیں غرض جوں توں کرکے پیٹ پالنے کی صورت پیدا ہوتی ہے۔ پھر دُرّانی کے حملے کے بعد جب دہلی آتے ہیں تو جوں جوں آگے بڑھتے ہیں حیران رہ جاتے ہیں، مکان پہچانے نہیں پڑتے، مکینوں کا پتہ نہیں، "گھر بیٹھے ہوئے دیواریں شکستہ، محلے خراب کوچے نایاب، وحشت ہویدا، انس ناپیدا"

جس جا کہ خس و خار کے اب ڈھیر لگے ہیں
واں ہم نے انہیں آنکھوں سے دیکھی ہیں بہاریں

اُس محلے میں پہنچتے ہیں جہاں خود رہا کرتے تھے، ہر وقت شعر و شاعری اور حسن و عشق کے چرچے رہتے تھے، وہاں اب کوئی نظر نہیں آتا۔

یا قافلہ در قافلہ ان رستوں میں تھے لوگ
یا ایسے گئے یاں سے کہ پھر کھوج نہ پایا (میر)

---

[1] میر صاحب نے سب سے پہلے رعایت خاں کی ملازمت اختیار کی جو عظیم اللہ خاں کے بیٹے اور اعتماد الدولہ کے پوتے تھے انہیں کے ساتھ وہ جنگ پر بھی گئے ہیں۔ اس کے بعد راجہ ناگرمل کے فرزند کے یہاں ملازم ہوئے ۱۲-

کچھ دیر حیرت سے کھڑے تکتے رہتے ہیں۔ اور یہ عہد کرتے ہیں کہ اب مرتے دم تک دلی نہ آؤں گا، غرض جب کوئی سہارا باقی نہیں رہتا تو ۵۸ برس کی عمر میں لکھنؤ[1] روانہ ہوتے ہیں۔ اور پھر دلی دیکھنا نصیب نہیں ہوتی۔

جیسے کوئی جہاں سے جاوے رخصت اس حسرت سے ہوئے
اس کوچے سے نکل کر ہم نے رو رو قصد ہر گام کیا (میر)

کلام کی خصوصیات

ظاہر ہے کہ جس شخص کی زندگی اس رنگ سے گذری ہو اس کے کلام میں اگر سوز و گداز ہو تو تعجب ہوگا، پس مجھے اس پر تو تعجب نہیں ہے کہ اُن سے زیادہ درد اور تاثیر اردو کے کسی شاعر کے کلام میں نہیں ہے۔ مجھے تو اس پر حیرت ہے کہ جذبات کو لفظوں کا جامہ پہنانے میں میر کو وہ کمال حاصل تھا جس کی نظیر ملنا محال ہے، وہ جس خیال کو جس طرح ادا کرتے ہیں اس خیال کا اس سے بہتر طریقہ پر ادا ہونا ممکن نہیں، جس حالت اور جس ماحول میں میر نے زندگی بسر کی ہزاروں آدمی اسی ماحول میں زندگی بسر کر رہے تھے۔ جن میں شاعر بھی تھے انشا پرداز بھی تھے، مصور بھی تھے نقاش بھی تھے عالم بھی تھے مورخ بھی تھے مگر کسی کے قلم سے اُس زمانہ کی دماغی اور ذہنی حالت کے ایسے سچے اور بے عیب خاکے نہ کھنچے، میر نے جو کچھ کہا ہے اپنی ذات پر منعکس کر کے کہا ہے۔ وہ ساری دنیا کے دکھ درد کو اپنا دکھ درد بنا لیتے ہیں عالمگیر جذبات کو اپنے دل کی گہرائیوں میں جذب کر لیتے ہیں اور پھر انہیں اس کمال اور قوت سے لفظوں میں ادا کرتے ہیں کہ ہر شخص یہ سمجھتا ہے کہ یہ تو میرے ہی دل کا حال ہے، وہ تو میر تھے جن کا زمانہ تھا دل کے زخم تازہ تھے لوگ میر کے شعر سن سن کر تڑپ جاتے تھے، اُن کے کلام کی داد تو آج بھی بے اختیار آہوں سے دی جاتی ہے مشہور شاعر فطرتاً فکر اور خیال کے نبض سے ہیں پھر انسانی فطرت کا تقاضہ ہے کہ تکلیف اور غم کا احساس زیادہ ہوتا ہے اور زیادہ دیر تک قائم رہتا ہے، پس جب میر چھلکتے ہوئے لفظوں میں غم کی کہانی کہتے

---

[1] میر صاحب ۱۱۹۶ھ میں لکھنؤ تشریف لے گئے ہیں ۱۲

کہتے ہیں، تو وہ ہر شخص کے دل میں اتر جاتی ہے اور پھر وہ ایسے سیدھے سادے لفظوں میں خیالات کا اظہار کرتے ہیں جو حقیقت اور واقعیت کی جان ہیں۔ شاعرانہ مبالغہ کا گمان تک نہیں ہوتا، میرے نزدیک یہی میر کا سب سے بڑا کمال ہے، ان کے خیالات میں تصنع نہیں ہے، ان کی زبان مصنوعی نہیں ہے، الفاظ میں سادگی، فقروں میں سادگی، خیالات میں سادگی اور ایسی سادگی کہ حسن بن گئی ہے اور بہتر سے بہتر ادبی اختراعیں اور صنعتیں اس پر قربان کر دینے کو جی چاہتا ہے۔ سنئے:-

دل تڑپے ہے جان گھٹے ہے حال جگر کا کیا ہوگا
مجنوں مجنوں لوگ کہیں ہیں مجنوں کیا ہم سا ہوگا

اشعار کی تشریح کا انتظار نہ کیجئے میرے نزدیک شعر کی تشریح سے اس کا حسن جاتا رہتا ہے۔ شعر کا لطف تو شعر ہی میں ہوتا ہے،

جیسے شب آگ سا دیکھتے سلگتے
اُسے پھر خاک ہی پایا سحر تک

میر دعا کر حق میں ہمارے تو بھی فقیر ہے رب کا
اب جو کسو دیکھوں اس کو تو مجھ کو نہ آوے پیار بہت

گھر سے اٹھ کر کوچے میں بیٹھا بیت پڑھی دو باتیں کیں
کس کس طور سے اپنے دل کو اس بن میں بہلاتا ہوں

میر کے انتقال کو آج سوا سو برس سے زیادہ ہو گئے[1] اردو کہیں سے کہیں پہنچ گئی ہزاروں شاعر بھی ہوئے انشا پرداز بھی ہوئے تم نے شاعریت کے دریا بھی بہائے، شعریت کی بڑی بڑی صنعت کاریاں بھی کیں مگر خدا کے لئے ذرا انصاف سے کہئے کہ اس طویل عرصہ میں ہم نے کوئی ایک فرد بھی ایسا پیدا کیا جو جذبات نگاری میں میر سے بازی لے گیا ہو۔

---

[1] میر صاحب کی وفات کا سنہ ۱۲۲۵ھ مطابق ۱۸۱۰ء ہے، اس طرح ان کے انتقال کو اس وقت پورے ۱۲۶ برس گزرے۔

میر کا فلسفہ | میر صوفی تھے، ایک برگزیدہ درویش کے فرزند تھے، انہوں نے ایک ایسے گھر میں پرورش پائی تھی جس کا ذرہ ذرہ روحانیت میں سرشار تھا، انہیں ایسی مقدس ہستیوں نے گودوں کھلایا تھا۔ جو عشق کی راہ میں فنا ہو چکی تھیں، انہوں نے ایک ایسا دل پایا تھا جس کی وسعتیں سارے عالم پر حاوی آجانے کے بعد بھی تشنہ رہ جاتی ہیں، جس کی طلب و جستجو اس مادی دنیا کی تنگ سامانی سے سیر نہیں ہوتی، وہ انسان کو چند ہڈیوں کا ڈھانچہ اور گوشت پوست کا مجموعہ نہیں سمجھتے بلکہ اسے مظہرِ ذاتِ باری جانتے ہیں میر کا خدا مطلق اور اسپنسر کے خدا کی طرح دنیا سے غیر متعلق (UNAKNOWLEGEABLE ABSOLUTE) اور ایک غیر معلوم مطلق طاقت نہ تھا۔ نہ اس کا خدا پلیٹو کے خدا کی طرح ایک لازوال ہستی تھا جو خود کو انسان سے الگ تھلگ رکھتی ہو اور جس کا وجود خارجی ہو بلکہ وہ ہر جگہ اور ہر چیز میں خدا کا جلوہ دیکھتے تھے، میر کا مسلک وحدۃ الشہود نہیں، وحدۃ الوجود ہے وہ ہمہ از دوست کے قائل نہیں بلکہ ہمہ اوست کے ماننے والے ہیں اور ان کا فلسفہ ویدانت کے فلسفہ سے بہت ملتا جلتا ہے، اور ان میں شمیر یئرن کی تصوریت پورے طور پر موجود ہے۔

هم آپ ہی کو اپنا مقصود جانتے ہیں | اپنے سوائے کس کو موجود جانتے ہیں
صورت پذیر ہم بن ہرگز نہیں وہ معنی | اہلِ نظر ہمیں کو معبود جانتے ہیں
اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے | اس رمز کو و لیکن محدود جانتے ہیں

میر کو بات میں حقیقت کے جو رنگ نظر آتے ہیں وہ انسان اور خدا کے درمیان زمین اور آسمان کا فرق تسلیم نہیں کرتے وہ خدا کو انسان سے جدا نہیں سمجھتے۔

کب سے نظر لگی تھی دروازۂ حرم سے
پردہ اٹھا تو لڑیاں آنکھیں ہماری ہم سے
جو سوئے تک نہ وہ مطلوب ہم ہی نکلے میر
خراب پھرتے تھے جس کی طلب میں مدت سے

اتحاد اتنا ہے اس سے کہ ہمیشہ ہے وصال
اپنے مطلوب کو ہے ربط سدا اپنے ساتھ

کھینچا ہے آدمی نے بہت دور آپ کو   اس پردے میں خیال تو کر ٹک خدا نہ ہو

گوش کو ہوش کے ٹک کھول کے سن شور جہاں
سب کی آواز کے پردے میں سخن ساز ہے ایک

غلط تھا آپ سے غافل گزرنا   نہ سمجھے ہم کو کہ اس قالب میں تو تھا

تھا وہ تو رشک حور بہشتی ہمیں میں میرؔ   سمجھے نہ ہم تو فہم کا اپنے قصور تھا

میر اُس نے تتبع کو پایا یہاں   کچھ ہمارا اگر سراغ لگا

پھر شیطان سجود آدم سے   شاید اس پردے میں خدا ہوئے

میر کو ہر شے میں خدائے قدوس کا جلوہ نظر آتا ہے وہ کوئی جگہ اس سے خالی نہیں پاتے۔ کسی مقام کو اُس کے جلوے سے محروم نہیں دیکھتے۔

دیا دکھائی مجھے تو اُسی کا جلوہ میرؔ   پڑی جہان میں جا کر نظر جہاں میری

جلوے ہیں اس کے شانیں ہیں اسکی   کیا روز کیا خور کیا رات کیا ماہ

آنکھیں جو ہوں تو عین ہے مقصود ہر جگہ   بالذات ہے جہاں میں وہ موجود ہر جگہ
واقف ہو شان بندگی سے نید قبلہ کیا   سر ہر جگہ جھکا کہ ہے مسجود ہر جگہ

سراپا میں اس کے نظر کر کے تم   جہاں دیکھو اللہ اللہ ہے

عام ہے یار کی تجلی میرؔ   خاص موسیٰ و کوہِ طور نہیں

ہے باغ و بہار آیا - گل پھول کہیں پایا   جلوہ اُسے یاں اپنا صد رنگ دکھانا تھا

میرؔ کی نظر میں انسان کا درجہ بہت بلند ہے - وہ جگہ جگہ کہتے ہیں - کہ انسان کو اپنی حقیقت سے آگاہی حاصل کرنے کی ضرورت ہے - وہ اس امر پر بہت زور دیتے ہیں کہ انسان کے لئے اپنی ذات کا علم اور معرفت ہی اُسے خدا تک پہنچا سکتی ہے - من عرف نفسہٗ فقد عرف ربہٗ اسی کو اپنشاد میں آتما گیان اور آتما بودھ کہا گیا ہے - یہی خود دریافتی ہے جس کی طرف اشارہ ہے -

میرؔ جگہ جگہ اشارہ کرتے ہیں وہ کہتے ہیں اپنی ہستی کو پہچانو اور اس حقیقت کو سمجھو کہ تم کیا ہو -

خدا ساز تھا آزرِ بت تراش   ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں

کام کیا آتے ہیں گے معلومات   یہ تو سمجھے ہی نا کہ کیا ہیں ہم

اپنے خیال ہی میں گزرتی ہے اپنی عمر   پر کچھ نہ پوچھو سمجھے نہیں جاتے ہم سے ہم

ہم نے یہ مانا کہ واعظ ہے ملک   آدمی ہونا بہت مشکل ہے میاں

میرؔ موت کو زندگی کا اختتام نہیں مانتے، آخری منزل نہیں سمجھتے، بلکہ زندگی کے سفر میں ایک وقفہ، فراغت کا ایک لمحہ، دم لینے کے لئے اور سکت حاصل کرنے کے لئے ایک فرصت تصور کرتے ہیں جس کے بعد پھر سفر شروع ہو جائے گا -

مری اک زندگی کا وقفہ ہے   یعنے آگے چلیں گے دم لے کر

وقفہ مگر اب ضروری ہے   عمر طے کرتے تھک رہے ہیں ہم

عمر کا وقفہ اس رستے میں کیا ہے میرؔ سمجھتے ہو!
ہارے ماندے راہ کے ہیں ہم آگے کوئی دم سو لیں گے

مرگ کیا منزلِ مراد ہے میرؔ   یہ بھی اک راہ کا توقف ہے

تھا جسم کا ترک اولیٰ ایّام میں پیری کے   جاتا تھا چلا ہر دم جامہ بھی پرانا تھا

جہاں تک فلسفہ اخلاق کا تعلق ہے میر صاحب جبریہ گروہ کے متبع ہیں وہ انسان کو مجبور اور بے بس سمجھتے ہیں۔ اس مسئلہ میں وہ حافظ شیرازی اور جرمنی کے مشہور فلاسفر نیٹشے؎ کے ہم خیال ہیں دیکھئے ذیل کے شعر میں کس خوبی کے ساتھ معتزلہ اور اشعریہ عقاید کی طرف طنزاً اشارہ کرتے ہیں۔

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا

منہ نہ ہم جبریوں کا کھلواؤ   کہنے کو اختیار سا ہے کچھ

ہے عبث یہ تردد و تشویش   پہنچے ہے رزق پر جو ہے مقسوم

یاں کے سفید و سیہ میں ہم کو دخل جو ہے سو اتنا ہے
رات کو رو رو صبح کیا یا دن کو جوں توں شام کیا

غرض میرؔ نے اس عالم کے سربستہ راز کو اپنے دل کی گہرائیوں میں ڈھونڈا اور پالیا، ان کا باطن ان کے ظاہر پہ حاوی آگیا تھا۔ وہ زندگی کے حقیقی مقصد سے آگاہ تھے اور وہ ان چند مقدس نفوس میں تھے جن کے متعلق مشہور جرمن فلاسفر ڈاکٹر ڈائلٹی فرماتے ہیں کہ "ایسے لوگ حیات انسانی کے رازسے اچھی طرح واقف ہوتے ہیں"۔

قدرتی مناظر:- اٹھارویں صدی کا یہ درد انگیز نغمہ نواز بھی ہر حقیقی شاعر کی

طرح قدرتی مناظر سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکا اپنے مخصوص انداز میں کہتا ہے۔

کہیں دیکھا ہے تجھ کو دریا پر ڈوبے اچھلے ہے آفتاب ہنوز

کیا کہہ گئی نسیم سحر گل کے کان میں پھاڑا ہزار جا سے گریبان صبر میر

یوں بارِ گل سے اب کی جھکے ہیں نہال باغ !
جھک جھک کے جیسے کرتے ہیں دوچار یار بات

سر جوڑ جوڑ جیسے مل بیٹھتے ہیں احباب نکلی ہیں اب کی کلیاں اس رنگ سے چمن میں

جوئے چمن میں دیکھ ٹک آب رواں کی اور کیا بے خبر ہے رفتن رنگین عمر سے

ہماری طرف سے سحر کی طرف بہت رنگ بیتا ہے دیکھو کبھو

حکمت و موعظت میر صاحب نے اپنے کلام میں روحانیت اور محبت کی تلقین نہایت شد و مد کے ساتھ کی ہے۔ لیکن اسی کے ساتھ وہ اپنے اشعار کی لڑیوں میں اخلاقی اور حکیمانہ موتی بھی پروتے چلتے ہیں کہ تہذیب اخلاق کے بغیر روحانیت کے مدارج طے کرنا ممکن نہیں،

ہے چوب خشک، گو جو نہ مووے اگر کے بیچ خوش بسیرتی ہے جس سے کہ ہوتا ہے اعتبار

عشق و محبت یاری میں کیا لطف رکھے ہے کرنا ضبط
چھاتی پر ہو کوہ الم کا تو بھی نالہ و آہ نہ کر

بخشش ہر اک سے کریم آتے ہیں احسان کے ساتھ بحر پہ، نہر پہ برسے ہے برابر ہی ابر

وہ کچھ اس زندگی میں کر کہ تجھے یاد کریں اک دم پہ ہے بنا تیری سو آیا کہ نہیں

مجنوں نے حوصلے سے دیوانگی نہیں کی
جا گہہ ہے یہی جانا اپنا نہیں دو تیرا

یکسانِ خاک ہو پامالِ راہ خلق اے میر
رکھتے ہے دل میں اگر قصد سرفرازی کا

خاک ہے اصلِ طینتِ آدم چاہیئے اس کو عجز کرے
بات کی حد کو کچھ پاتے تو اتنا سر نہ اٹھاتے تم

ایسی محبت کر لوگوں سے جیسی غم کش میر نے کی
برسوں ہوئے ہیں اٹھ گئے ان کو روتے ہیں ہم ہائے ہنوز

دنیا کی بے ثباتی

میر دنیا کو بے حقیقت سمجھتے ہیں، بار بار کہتے ہیں کہ یہاں دل دھ لگانا، یہ عالم تو محض ایک دھوکا ہے، ایک خیال ہے، ایک وہم ہے، ایک طلسم ہے، اس سے دامن بچائے رکھنا، یہ تو راستہ ہے اسے منزل نہ سمجھ بیٹھنا۔

جہاں سے تو رختِ اقامت کو باندھ
یہ منزل نہیں بے خبر راہ ہے

خاک تھی موجزن جہاں میں اور
ہم کو دھوکا یہ تھا کہ پانی ہے

مقصود کے خیال میں بہتوں نے چھانی خاک
عالم تمام وہم ہے یاں ہاتھ کیا لگے

عالم کسی حکیم کا باندھا طلسم ہے
کچھ ہو تو اعتبار بھی ہو کائنات کا

جو کچھ نظر پڑے ہے حقیقت میں کچھ نہیں
عالم میں خوب دیکھو تو عالم ہے خواب کا

جہاں کا دریا سے بے کرانی بھی سراب بیابانِ نکلا
جو لوگ تہ سے کچھ آشنا تھے انہوں نے لیے کیا دنیا

غفلت سے ہے غرور تجھے ورنہ ہے بھی کچھ
یاں وہ سماں ہے جیسے کہ دیکھے ہے کوئی خواب

خلاصۂ کلام

میں نے مندرجۂ بالا سطور میں میرؔ کے کلام کے بعض پہلوؤں پر مختصراً اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ میرے نزدیک ابھی میرؔ کی اتنی قدر نہیں ہوئی جس کے وہ مستحق ہیں۔ ایسے لوگ کہیں صدیوں کے الٹ پھیر میں پیدا ہوتے ہیں اور پھر قیامت تک زندہ رہتے ہیں۔ میرؔ نے کچھ اس درد کے ساتھ دل کا حال بیان کیا ہے کہ سننے والوں کے دل پر چوٹ لگتی ہے۔ جو بات دل سے نکلتی ہے بے اثر نہیں ہوتی جب تک ایک متنفس بھی اردو زبان کا بولنے اور سمجھنے والا موجود ہے میرؔ کی یاد تازہ رہے گی اور جب کوئی مصیبت زدہ، دکھ درد کا ستایا ہوا میرؔ کا کلام پڑھے گا تو اسے تسکین ہوگی تسلی ہوگی کہ دنیا میں تنہا میں ہی مصیبتیں برداشت نہیں کر رہا ہوں بلکہ یہاں کا یہی دستور ہے۔ اور دنیا میں ایسے بھی لوگ موجود ہیں اور رہتے۔ جنہوں نے مجھ سے کہیں زیادہ مصیبتیں برداشت کی ہیں۔ زوالِ سلطنت مغلیہ کے وقت کی ذہنی اور دماغی حالت کے واحد مصور کی حیثیت سے میرؔ کا درجہ بہت بلند ہے، ان کے کلام کے مطالعہ سے اس وقت کے حالات کا جو اندازہ ہوتا ہے وہ کسی تاریخ کی ورق گردانی سے نہیں ہو سکتا۔ میرؔ نے روحانیت کی تلقین کی ہے۔ اخلاق کے درس دیئے ہیں، ان کے کلام کے مطالعہ سے عشق و محبت کے جذبات بیدار ہو جاتے ہیں اور محبت ہی ایک ایسی چیز ہے جس پر دنیا کا نظام قائم ہے جس کے وجود سے زندگی وبال نہیں معلوم ہوتی اور دنیوی تجارت میں ایک حسن پیدا ہو جاتا ہے۔

نہیں عشق کا درد لذت سے خالی
جسے ذوق ہے وہ مزا جانتا ہے

(میرؔ)

غالب کا ذہنی ارتقا

اردو کے تمام شعرا میں غالب سب سے ہمہ گیر شخصیت اور سب سے پہلودار شاعری کی وجہ سے ممتاز ہیں۔ غالب کا دور ایک تہذیب کے زوال اور دوسری کے عروج کا دور ہے۔ ان کے دور کے واقعات، تصورات اور ذہنی اور عملی زندگی کے متعلق ہمارے پاس بہت کچھ مواد ہے۔ وہ دراصل ایک کارواں کے آخری رہبر اور دوسرے کے رہبر ہیں۔ انھوں نے نظم اور نثر دونوں میں ایک وقیع سرمایہ اور ایک گراں قدر کارنامہ چھوڑا ہے۔ غالب کے ذہنی سفر میں ہمیں ایک صراط مستقیم نہیں ملتی بلکہ بہت سے پیچ و خم ملتے ہیں۔ ان کے یہاں ایک گہرا رنگ نہیں ہے بلکہ بہت سے رنگوں کی ایک قوس قزح ہے وہ محض جذباتی نہیں ایک صاحب فکر بھی ہیں گو اس میں شک نہیں کہ ان کے یہاں کوئی مربوط اور منظم فلسفہ نہیں ملتا۔ لیکن ان کے فکر وفن کو سمجھنے کے لیے اوّل تو اٹھارویں اور انیسویں صدی کے تہذیب و تمدن سے واقفیت ضروری ہے۔ دوسرے اردو شاعری روایات اور اسالیب کا علم لازمی ہے۔ غالب خلا میں پیدا نہیں ہوئے تھے انھوں نے کچھ روایات کی تہذیب و تکمیل کی اور کچھ نئی راہیں کھولیں۔ ان کی عظمت اور موجودہ مقبولیت کا راز یہ ہے کہ وہ بعض حیثیتوں سے پرانے ہیں اور بعض حیثیتوں سے نئے اور ان کی لے میں غالباً ان کی آواز کے ساتھ ان کے دور کی اور آنے والے دور کی کتنی ہی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ ان آوازوں کو سمجھنے کے لیے تھوڑی سی تربیت کی ضرورت ہے۔ جس طرح موسیقی کے حسن سے متاثر ہونا اور چیز ہے اور اسے سمجھ کر لطف اٹھانا اور اس سے کچھ حاصل کرنا دوسری چیز۔ اسی طرح غالب کے اشعار پر وجد کرنا ایک بات ہے مگر ان کے معنی خیز تجربات اور نکات کو سمجھنا اور اس طرح زندگی کے متعلق ایک گہری بصیرت حاصل کرنا دوسری بات ہے۔ غالب کے ذہنی ارتقا کو نظر میں

رکھنے سے ان کی عظمت و مقبولیت کا راز سمجھ میں آتا ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ اچھی شاعری اور زندگی میں اس کی قدر و قیمت بھی آشکارا ہو جاتی ہے۔ اچھا شعر ہر قیمتی تجربہ حاصل کرتا ہے۔ اس سے جو مسرت آمیز بصیرت حاصل ہوتی ہے۔ اس سے جو انسانیت اور برائی حاصل ہوتی ہے وہ جس طرح جینے اور کچھ کر جانے کا ولولہ عطا کرتا ہے جس طرح خوابوں کے ذریعہ سے حقائق کی توسیع کرتا ہے۔ جس طرح تھرتھرائی ہوئی شمع کو طوفانوں کو مقابلہ کرنے پر آمادہ کرتا ہے۔ جس طرح انسان انسان کی خاکستر سے چنگاریاں روشن کرتا ہے، اس کے سمجھنے کے لئے غالب کا کلام سب سے زیادہ موزوں ہے۔ یہ مطالعہ آج اس لئے اور بھی زیادہ ضروری ہے کہ شعر و ادب کو موجودہ کاروباری دور میں ایک ذہنی عیاشی سمجھ لیا گیا ہے۔ اس میں جو کیفیت ہوتی ہے اسے مال تجارت کے طور پر استعمال کیا جا رہا ہے مگر اس میں جو حقیقت کی تلاش اور زندگی اور انسانیت کی بصیرت چھپی ہوتی ہے اس پر جان بوجھ کر پردہ ڈالا جا رہا ہے۔ غالب کے مطالعہ سے شعر و ادب کی عظمت روشن ہوتی ہے۔ زندگی اور انسانیت کی بڑائی اور رنگارنگی کا احساس ہوتا ہے۔ غالب ایک اچھے رفیق، ایک دلکش ساتھی اور ایک گرمی اور روشنی عطا کرنے والی شمع ہے۔ غالب پر اردو ادب کو فخر ہے اور اردو ادب ہندوستان کے تہذیبی نگارخانے کا ایک نقش لازوال ہے۔ اسی لئے غالب کو یاد کرنے اور ان کی یاد کو عام کرنے کو میں ایک مقدس فریضہ سمجھتا ہوں۔

غالب کو اپنے حسب نسب پر فخر تھا۔ سپہ گری ان کا آبائی پیشہ تھا۔ ان کے باپ دادا اس لئے نہیں لڑتے تھے کہ انھیں کوئی مقدس جہاد یا کوئی بڑا مشن عزیز تھا۔ لڑنا ان کا پیشہ تھا۔ مگر یہ ایک ترک صرف لڑتے ہی نہیں تھے۔ خواب بھی دیکھتے تھے۔ ان خوابوں میں بڑے بڑے معرکوں کا جلال اور شاہد و شراب کا جمال تھا۔ یہ عیش امروز ہی کے قائل نہ تھے انھیں عیش کے خواب بھی ستاتے تھے تو کوئی نئے جہاں، رزم و بزم ایک خواب کے دو پہلو تھے۔ غالب تک آتے آتے تلوار نشتر بن گئی مگر یہ خواب دیکھا نہ گیا۔ غالب کو ایک تندرست ذہن ملا تھا۔ بچپن میں بے فکری اور رنگ رلیوں سے سابقہ رہا۔ ان کی جوانی تمامی

دلربائی تھی مگر یہ ان کی ساری زندگی نہ تھی غالب زندگی کی پیاس کو کبھی نہ بجھا سکے اُن کے یہ اشعار ان کے مزاج کی بڑی اچھی تفسیر ہیں ؎

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

آتا ہے داغ حسرت دل کا شمار یاد
مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یا رب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

چنانچہ چھوٹی عمر سے خواب دیکھنے کی آرزو اشعر کے سانچے میں ڈھلنے لگی۔ غالب نے بیدل کے رنگ میں جو کچھ کہا ہے اس پر نقادوں نے خوب خوب حاشیہ آرائیاں کی ہیں حالی اسے ایک ذہین طبیعت کی جودت کہتے ہیں۔ حمید احمد خاں نے اسے تخیلی انداز نظر، مشکل پسندی اور ایک طرح کی صوفیانہ میلان سے تعبیر کیا ہے۔ اُن کے زمانے کے سطح بین حضرات اسے ان کی بے راہ روی کہتے تھے حالانکہ یہ سیدھی سادی رومانیت ہے۔ رومانیت کو عام طور پر چونکہ عشق و محبت یا فطرت پرستی یا فن سے لگاوٹ اور جذبات کی حمایت سمجھا جاتا ہے۔ اس لئے غالب کی رومانیت کی طرف لوگوں کی نظر نہ گئی۔ جیسا کہ سی۔ ایم بورا نے اپنی کتاب "رومانی تخیل" میں کہا ہے، رومانیت کی سب سے بڑی خصوصیت تخیل اور اس کی پرستش ہے اٹھارویں صدی تک انگلستان کو ایک مخصوص نظام اخلاق اور ایک جامد سماج سے محبت تھی۔ اسی لئے وہ تخیل کو پابند اور بے داغ رکھنا پسند کرتا تھا۔ اٹھارویں صدی کے آخر میں صنعتی انقلاب کی تکمیل کے بعد انسانیت کی روح پیاسی ہو رہی تھی۔ اسے اپنے گرد و پیش کی زندگی میں ایک جبر و استبداد نظر آتا تھا۔ بلیک، ورڈس ورتھ، کیٹس اور شیلے کی شاعری میں یہ روح ایک آزاد طائر کی طرح فضاؤں میں پرواز کرنے لگتی ہے بلیک ایک قسم کا صوفی ہے ورڈس ورتھ فطرت پرست اور فراری ہے۔ کیٹس اور شیلے جنگلی ہوئی آزاد روحیں ہیں۔ اُن کے الگ الگ نغموں کے باوجود ان کے ترانوں میں وہ وحدت ہے جسے ہم رومانیت کہتے ہیں یہ رومانیت تخیل پر پابندی کے خلاف ہے یہ تخیل کو ایک مذہب کی طرح مانتی ہے اس کے اثر سے چیزیں جو بظاہر نظر آتی ہیں اتنی اہم نہیں رہتیں جو چیزیں نظر نہیں آتیں ان کی عظمت گہری ہو جاتی ہے

یہ رومانیت بے راہ ہو جاتی ہے تو فرد کو جماعت سے بے نیاز کر دیتی ہے، جزو کو کل سے سے بڑھا دیتی ہے۔ جذبات کے لطیف سایوں کو حقائق کے روز روشن پر فوقیت دے دیتی ہے۔ مگر ویسے یہ بھی ایک قابل قدر چیز ہے۔ اور شعر و ادب میں اس نے اکثر نئی راہیں نکالی ہیں۔ نئے تماشے و افسوں جگائے ہیں۔ ویرانوں کو لالہ زار کیا ہے۔ احساس کی دولت بیدار عطا کی ہے، اور جذبے کی گرمی سے آتش نفسی کا کام لیا ہے۔ غالب کی رومانیت ذرا نقاب پوش ہے۔ اس نے تخیل کی مدد سے ایک عالم آزادگان سب سے الگ بنایا ہے۔ نفسیات کے ماہر کہتے ہیں کہ ہر ادب پارے کی تخلیق میں زندگی کی محرومیوں کی ذہنی تلافی ملتی ہے۔ یہ ساری کی حقیقت نہیں ہے مگر اس میں کچھ حقیقت ضرور ہے۔ غالب کے حوصلے بڑے بلند تھے، ان کے ارمان کم نکلتے تھے، وہ زندگی سے چاہتے بہت تھے۔ مگر ملتا کم تھا۔ وہ دریا طلب تھے، مگر زندگی قطرۂ شبنم دیتی تھی۔ ادبی صلاحیت اور فارسی اور اردو ادب کے ذوق نے انہیں اشعار میں زندگی کی محرومیوں کی تلافی سکھائی۔ بیدل کے رنگ میں انہوں نے جو شعر کہے ان میں نازک خیالی ہے، معنی آفرینی ہے، مشکل پسندی ہے، کوہ کندن و کاہ برآوردن بھی ہے۔ اردو میں فارسی تراکیب کی وجہ سے اغلاق و اشکال بھی ہے، مگر یہ سب چیزیں ایک گم کردہ راہ کی صدائے دردناک ہی نہیں۔ ایک مشتاق کی نئے دشت دور کی جستجو، ایک سیاح کی نئے زمین و آسمان کی تلاش، ایک آزاد اور بے پرواہ تخیل کی ذہنی مشق بھی ہیں۔ یہ عنفوان شباب کی وہ ترنگ ہے جب فرد اپنے آپ کو خلاصۂ کائنات سمجھتا ہے جس میں نفاست ہوتا ہے۔ فلسفہ نہیں ہوتا، تفکر ہوتا ہے۔ فکر نہیں ہوتا پرواز ہوتی ہے۔ رسائی نہیں ہوتی یہاں نئی راہ صحیح راہ سے زیادہ عزیز ہے۔ یہاں نہیں اسب کچھ ہے، تو کچھ بھی نہیں۔ اس رنگ کے اشعار تمام نقادوں نے انتخاب کیے ہیں اس لیے ان کی مثالوں کی چنداں ضرورت نہیں ہے۔ مگر میں ایسے اشعار دینا چاہتا ہوں جو مخصوص رومانیت واضح کرتے ہیں۔ اور جس کے سہارے غالب نے اپنی شاعری کا ایک سر بفلک محل تعمیر کیا ہے ؎

صاعقۂ دیدۂ سرشار ہے ہر ذرۂ خاک — شوق دیدار بلا آئینہ سامانی نکلا

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنّا
واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں

شاید کہ مر گیا ترے رخسار دیکھ کر
پیمانہ رات ماہ کا لبریز نور تھا

فریبِ صنعتِ ایجاد کا تماشا دیکھ
نگاہ عکس فروش و خیال آئینہ ساز

ہجومِ فکر سے دل مثلِ موج لرزے ہے
کہ شیشہ نازک و صہبائے آبگینہ گداز

ہوں گرمیِ نشاطِ تصوّر سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

ذرہ ذرہ ساغرِ مے خانۂ نیرنگ ہے
گردشِ مجنوں بچشمک ہائے لیلیٰ آشنا

اگر نہ ہووے رگِ خواب صرفِ شیرازہ
تمام دفترِ ربطِ مزاج برہم ہے

کیوں نہ طوطیِ طبیعت نغمہ پیرائی کرے
باندھتا ہے رنگِ گل آئینہ پر چاکِ قفس

ان اشعار میں عنفوانِ شباب کی وہ بیباک پرواز ہے جو بجلیوں کو خانہ زاد سمجھتی ہے اور آفتاب و ماہتاب دامن میں لئے ہوئے ہے۔ یہاں غالب کا تخیل آزاد ہے، یہ رنگوں، شعلوں، خیالی پیکروں کا دلدادہ ہے۔ ابھی غالب کو ان رنگوں سے اچھی تصویریں بنانی نہیں آتی تھیں، وہ پیکر تراشی، خلاقی، صورت گری، موزونیت، خدّ و خال کی دلآویزی سے آگاہ نہ تھے۔ یہ نوجوان غالب اپنے زمانہ کے حسن و عشق، فلسفہ و تصوّف، افکار و تصوّرات زندگی اور انسانیت کا گہرا علم نہ رکھتا تھا مگر ان سے ناآشنائے محض بھی نہ تھا۔ غالب کی یہ رومانیت انھیں ایک ذہنی آزادی، رسوم و قیود کی قید سے بلندی اور ایک وسیع المشربی کی طرف لے گئی جو ہندوستانی تہذیب کا ایک عطیہ تھی۔ اسی نے غالب کو اپنی "انا" کی پرستش پر آمادہ کیا۔ غالب کے سامنے اس وقت زندگی کی بڑی قدریں نہ تھیں نہ ان کے گرد و پیش فضا میں کوئی گہرا جذبہ تھا۔ میر اور درد کو تصوف نے ایک آنچ عطا کی۔ خانقاہ خود فراموشی کے لئے اور دربار خود نمائی کے لئے ایک اچھا آلہ ہے۔ غالب مزاج خانقاہی تو کیا پیدا کرتے، لیکن بچپن اور شباب میں گہرے اور وسیع اثرات کی کمی رومانیت کے سہارے انھیں انفرادیت و انانیت کی طرف لے گئی۔ اس انانیت اور انفرادیت نے کبھی ان کا ساتھ نہ چھوڑا مگر رفتہ رفتہ یہ مہذب، شائستہ اور تہذیبی اور تمدنی مزاج پیدا کرنے میں کامیاب ہوئی۔ یہ انقلاب ان کے یہاں کلکتہ کے سفر سے آیا۔

جدید ماہرین نفسیات کا خیال ہے کہ شخصیت کی تعمیر میں موروثی خصوصیات کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے اور ماحول ان خصوصیات پر جو عمل کرتا ہے اس کا اثر شخصیت کے انوکھے پن کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے یورپ اور امریکہ کے ماہرین موروثی خصوصیات کے حامل نقوش کو مستقل اور اٹل سمجھتے ہیں ۔ لیکن وہ بھی ماحول کے اثرات کو نظر انداز نہیں کرتے ۔ ان کا خیال ہے کہ انانیت دراصل ایک احساس کمتری کی غماز ہوتی ہے ۔ اور ابتدا ہی سے اگر یہ احساس بیدار ہو جائے تو انسان اپنے بچاؤ کے لئے خود نمائی کے لئے مائل ہو جاتا ہے ۔ برنارڈ شا کی مثال اس سلسلے میں بہت دلچسپ ہے برنارڈ شا کو یہ خوف تھا کہ کوئی اس پر پتھر نہ پھینکے اس نے بڑی محنت اور جانفشانی کے بعد یہ فن سیکھا کہ وہ ہر ایک پر وار کرے اور لوگ اس کے وار سہنا سیکھیں ۔ غالب کی بڑھی ہوئی انانیت بھی ایک احساس کمتری کی غمازی ہے اگر بات صرف اتنی ہی ہوتی تو ہم اس کا ذکر نہ کرتے ، مگر غالب نے اس انانیت سے بڑے بڑے کام لئے اور جب اُن کا افق ذہنی وسیع ہوا تو اس کے سہارے وہ اپنے دور سے بلند بھی ہوئے اور آگے بھی ۔ اسی نے ان کی شاعری کو روشن لمحات کی مصوری کے بجائے ایک جلوۂ صد رنگ بنایا ۔ اسی کے اثر سے ان کے تخیل میں قوت اور جان آئی ۔ اسی سے انھیں بصیرت حاصل ہوئی ۔ اور وہ اپنے گرد و پیش کی فضا ، چیزوں ، واقعات اور اشخاص کو ایک نئی نظر سے دیکھنے لگے ۔ غالب انانیت اور انفرادیت کے سہارے سے وہ بلندی اور بے تعلقی حاصل کرنے میں کامیاب ہوئے ۔ جس کی وجہ سے انسان خارجیت اور بے لاگ نظر پیدا کرتا ہے ۔ ۔ وہ پابستگی رسم و رہ عام سے بچ جاتا ہے افکار و خیالات اور اشخاص و حالات پر نئے انداز سے تبصرہ کرتا ہے اور گویا ایک نئی آواز یا نیا پیام بن جاتا ہے ۔

کلکتہ کے سفر سے پہلے غالب کی رومانیت انا کی پرستش اور اس کے جمالیاتی اظہار پر قانع تھی ۔ پنشن کے سلسلے میں انھیں کلکتہ کا سفر اختیار کرنا پڑا پنشن کو وہ محض مالی اعتبار سے نہیں بلکہ اپنے وقار کے لئے بھی ضروری سمجھتے تھے ۔ وضعداری اور وزن وقار کا احساس انھیں اپنے طبقہ سے ملا تھا ۔ مگر غالب اس وزن و وقار

کے لیے ہر ممکن جد و جہد سے باز نہ آئے اور بردوں کی طرح پاؤں توڑ کر بیٹھنا انہیں گوارا نہ تھا۔ کلکتے میں انھیں وہ آزاد فضا ملی جو نئے سرمایہ دارانہ نظام کا عطیہ تھی انھیں وہاں مغربی تہذیب علم و فن کی لگن اور تسخیر فطرت کے نئے تصورات سے آشنا ہونے کا موقع ملا۔ اُن کے یہاں جو اپنی راہ چلنے اور اپنی من مانی کرنے کی لگن تھی اس میں ایک سمت اور ایک منزل کا شعور پیدا ہوا۔ وہ روایات، رسم و رواج، اپنی حالت پر قائم رہنے اور جو سب کرتے آئے ہیں وہی کرنے سے، بالآخر آزاد ہو گئے کیونکہ اس رومانی، مزاجی باغیانہ جذبے کو ایک راستہ مل گیا۔ غالب نے اپنے معاصرین سے زیادہ زندگی کے انقلابات اور فطرت کے تقاضوں سے آگاہ ہو گئے، اسی کے اثر سے ان میں وہ صحت مند تشکیک پیدا ہوئی جو میرے نزدیک ان کا سب سے بڑا کارنامہ ہے اور جو ۱۸۳۰ء سے ۱۸۵۰ء تک کے ان کے کلام کا جوہر ہے۔ غالب اپنی تہذیب کے دلدادہ تھے، وہ وضع داری کے قائل تھے اس کا رچا ہوا مزاج اور اس کی لطیف شائستگی انھیں پسند تھی۔ مگر ان کا ذہن اس کی نارسائی سے آگاہ ہو چکا تھا۔ اس زمانہ کا فلسفہ تصوف کے چند عقائد ایرانی اور ہندوستانی فلسفے کے چند منتشر خیالات اور ہندوستانی تہذیب کے چند نمایاں نقوش کی مصوری پر قانع تھا۔ اس کا مجموعی اثر خود فراموش ہوتا تھا۔ غالب کی رومانیت اور انفرادیت نے انہیں خود نگری سکھائی تھی دونوں میں تصادم سے تشکیک پیدا ہوئی۔ تیموری شعرا کے اثر پر غالب کے نقادوں نے بڑا زور دیا ہے خود غالب نے بھی اعتراف کیا ہے کہ ظہوری، نظیری، عرفی، صائب اور حزیں نے ان کی چشم نمائی کی اور بے راہ روی پر انھیں متنبہ کیا، مگر درحقیقت ان کا اثر غالب کی فکر پر اتنا نہیں جتنا غالب کے اسلوب پر ہے۔ بیدل کی مشکل پسندی غالب کی رومانیت کی پردہ دار ہو سکتی تھی۔ اس کی تشکیک اور انفرادیت کی آواز کے لیے رمز و ایما کے وہ سانچے اختیار کرنے تھے جو بیدل سے زیادہ عام فہم ہوں غالب کسی شاعر کے پورے مقلد نہیں ہیں وہ ایک انتخابی ذہن رکھتے تھے۔ ان کے یہاں کیٹس کی منفی صلاحیت (NEGATIVE CAPABALITY) نہیں ہے وہ جذبات کے بھی بندے نہیں ہیں۔ تصورات سے انھیں عشق ہے۔ مگر ان

کا کمال یہ ہے کہ وہ محض تصورات کی دنیا سے نکل کر ایک ایسی شاہراہ پر آ گئے جہاں خیال اور حقیقت کا سنگم ہوتا ہے جہاں خیال میں حقیقت کی پرچھائیں اور حقیقت میں خیال کی چاندنی ہے۔

عبدالسلام ندوی نے غالب کی جدّت طرازی پر زور دیا ہے۔ حالی کہتے ہیں کہ غالب فخر و مباہات کے مضامین میں سب سے بلند ہیں۔ فیض کے نزدیک ان کے مزاج کی آئینہ داری اداسی سے ہوتی ہے۔ ممتاز نے انھیں نئی شکست کی آواز کہا ہے۔ یہ دراصل ایک حقیقت کے الگ الگ پہلو ہیں۔ مجموعی طور پر غالب کے ذہنی ارتقا کے مطالعے میں ان کی رومانیت بالآخر ایک تشکیک کی طرف مائل ہوتی ہے اور یہ تشکیک بالآخر انسانیت کی ایک نئی عظمت، زندگی کی نعمتوں کے ایک نئے احساس اور فطرت انسانی کی ایک گہری بصیرت کی طرف مائل کرتی ہے۔ میرے نزدیک اسی کی وجہ سے غالب ایک دور کے خاتم اور دوسرے کے موجد ہیں۔ ان کی شاعری اسی وجہ سے ہماری تہذیب کی سب سے اہم کروٹ ظاہر کرتی ہے اور اسی کی وجہ سے حدیث دلبری صحیفہ کائنات بنتی ہے۔ غالب پہلے شاعر ہیں جن کے یہاں افکار، واقعات سے زیادہ اہمیت رکھتے ہیں اور رفتہ رفتہ اردو شاعری میں ایک شیریں دیوانگی کے بجائے ایک مقدس سنجیدگی بن جاتی ہے۔ چند اشعار سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغ رضواں کا
وہ اک گلدستہ ہے ہم بیخودوں کے طاق نسیاں کا

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں
ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

شکن زلف عنبریں کیوں ہے
نگہ چشم سرمہ سا کیا ہے

کیا کیا خضر نے سکندر سے
اب کسے رہنما کرے کوئی

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے

بامن میاویز اے پدر فرزند آذر را نگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دین بزرگاں خوش نکرد

رند ہزار شیوہ را طاعت حق گراں نبود
لیک صنم بہ سجدہ در ناصیہ مشترک نخواست

غالب کے یہاں یہ ٹیکنیک مذہب، اخلاق، معاشرت، تہذیب، عیش ونشاط
درد و درماں، غرض سارے بندھے ٹکے تصورات پر صرف ہوئی ہے وہ حقائق
کو نیا آئینہ دکھاتے ہیں، اُن کی شاعری اس طرح اپنے دور کے لیے ایک سوالیہ
نشان بن جاتی ہے۔ وہ سرسیّد کو آئین اکبری کی تصحیح پر جب مغربی نظام کی خوبیوں
کی طرف متوجہ کرتے ہیں یا جب میر مہدی مجروح کو سمجھاتے ہیں کہ "فقہ پڑھو، کہ
کیا کرے گا۔ منطق، فلسفہ اور دوسرے علوم کا مطالعہ کرو" تو یہ ظاہر ہو جاتا
ہے کہ ان کا ذہن کس طرف جاتا تھا۔ مگر غالب بہرحال اپنی تہذیبی بساط کے ایک
ممتاز فرد تھے وہ اس سے بلند ہو سکتے تھے۔ مگر علیحدہ نہیں جو تہذیب ان کی
آنکھوں کے سامنے سے جا رہی تھی وہ برسوں کے ریاض کا ثمرہ اور صدیوں کے
خونِ جگر کی جنت تھی۔ چنانچہ بہادر شاہ اور اکبر و جہانگیر کے دربار میں شان و
شوکت کے اعتبار سے کوئی نسبت نہ ہو مگر غالب کا یہ دعویٰ بے جا نہ تھا کہ کلیم
کو اگر سونے میں تولا گیا تھا تو کوئی ان کے کلام کو بھی کلیم کے کلام کے ساتھ تول
لے۔ بہادر شاہ کی دہلی کی رونق ایک بجھتی ہوئی شمع کا آخری جلوہ اور ایک
مٹتے ہوئے گلشن کی آخری بہار تھی اسپنگلر (SPANGLER)
نے اپنی مشہور کتاب زوالِ مغرب میں یہ کہا ہے کہ تہذیبیں زوال کے بعد پھر عروج
حاصل کر سکتی ہیں۔ مگر ٹوئن بی کا خیال ہے کہ تہذیبیں اس طرح گر کر نہیں ابھرتیں
بلکہ بعض اوقات سنبھالا لیتی ہیں۔ جس طرح چہرے پر خون کی زیادتی ہمیشہ صحت
کی ضمانت نہیں اسی طرح بالائی حلقے میں علمی و تہذیبی سرگرمی بعض اوقات اس نظام
کی خیریت نہیں، رحلت کا پتہ دیتی ہے۔ غالب بہرحال اس نظام کے پروردہ تھے، ذوق
مومن، ظفر، شیفتہ اور دوسرے بڑے شعرا یوں تو ماحول سے بیگانہ نہیں ہیں، مگر کسی
کے یہاں ایک آخری بہار، ایک مٹتی ہوئی لو کی بھڑک، ایک ڈوبتے سورج کی شفق
آمیزی اس طرح جلوہ گر نہیں ہے جس طرح غالب کے یہاں، غالب کا کمال یہ ہے
کہ اس پختگی، اس نکھار اور بہار کو سب کچھ نہیں سمجھتے، اس کی تہذیبی اور ذہنی قدروں
کو اٹل نہیں مانتے وہ اس میں پیرتے ہیں۔ ڈوبے ہوئے نہیں۔ اس سے
محبت رکھتے ہوئے بھی کہیں اور ہیں۔ یہی ان کی آفاقی نظر کا ثبوت ہے۔ غالب

کی یہ آفاقیت غزل کے رمز و ایما میں ہے اور غزل کے رمز و ایما سے آشنا ہوئے بغیر آپ اس بصیرت و رفعت تک نہیں پہنچ سکتے جو غالب کا کارنامہ ہے۔

غزل کو آپ اچھا کہیں یا برا، بہر حال اردو شاعری کی صدیوں کی تاریخ اور اور ایک تہذیب کے سارے خط و خال اس نگار خانے میں ملتے ہیں۔ غزل کے رمز و ایما محض خیالی یا تقلیدی نہیں، بلکہ آزمودہ، جامع اور پر اثر ہیں۔ اس رمزیت کے پیچھے زندگی کی کتنی ہی سچائیاں ہیں۔ غزل بہر حال ایک نقاب پوش آرٹ ہے۔ یہ لطیف اشاروں، آواز اور اس کی بازگشت، کچھ نہ کہنے اور سب کچھ کہہ جانے کا فن ہے۔ اس میں حسن و عشق کی نہیں عاشقانہ زبان اور اور عاشقانہ جذبے کی اہمیت ہے۔ یہاں محبوب کے خط و خال نہیں دیکھے جاتے۔ محبت کے نقش و نگار دیکھے جاتے ہیں۔ غالب سے پہلے غزل زیادہ تر حسن و عشق کی زبان میں حسن و عشق کی داستان تھی۔ غالب نے اسے حسن و عشق کی زبان میں ایک نئی شخصیت اور ایک نئے ذہن کا ترجمان بنایا۔ غالب نے عشق بھی کیا تھا اور اس کے رنج و راحت سے بھی آشنا ہوئے تھے۔ مگر عشق بھی ان سے اُن کی شوخ نظر نہ چھین سکا۔ اسی لئے عشقیہ شاعری میں وہ میر کے نشتر میر تیز کو نہیں پہنچتے۔ محبت غالب کی ساری زندگی نہیں تھی۔ گو انھوں نے حسن و عشق کی مصوری میں بھی اپنا کمال دکھایا ہے مگر اس سے بڑا کمال فکر و نظر کے بدلتے ہوئے محوروں کو آئینہ دکھانے میں ملتا ہے۔ اردو شاعری میں غالب سے بڑا زندگی کا عاشق اور عارف شاید ہی ملے۔

شاعری سب کچھ سہی الفاظ کا کھیل بھی ہے جیسے آتش اپنے الفاظ میں مرصع سازی کہتے ہیں۔ غزل کے الفاظ براہ راست اپنی داستان نہیں کہتے وہ ایک تاثر اور مجموعی کیفیت رکھتے ہیں۔ غالب کے یہ اشعار دیکھیے یہاں بظاہر وہی حسن و عشق کا ماتم ہے مگر در اصل ایک تہذیبی بساط کے لٹنے کا غم ہے جو دل میں ایک کسک پیدا کرتا ہے۔ جس سے آنسو خشک ہو جاتے ہیں۔ مگر طغیانی نہیں جاتی۔ یہ تہذیب ہر حال میں ایک عظمت رکھتی تھی۔ اس کے کارنامے بولوں کے سے نہیں دیو زادوں کے سے تھے۔ تیغ و سنان سے شمشیر و سنان

تک ساری منزلیں اس نے طے کی تھیں۔ جلال و جمال کے ہر رنگ کو اس نے جذب کیا تھا برسوں سے اس میں تازہ خون نہیں آیا تھا۔ نئے افکار کی گرمی اور روشنی سے یہ محروم تھی۔ اس کا علم تقلیدی اور اس کا عقیدہ روایتی ہو گیا تھا یہ چند فارغ البالی اشخاص کی میراث بن گئی تھی۔ رومن تہذیب کی طرح اگر یہ عوام کو بھی کبھی کبھار منہ لگا لیا کرتی تو زیادہ استوار ہوتی۔ یہ وسعتیں نہیں گہرا ابال رکھتی تھی۔ مگر ایمان کی بات یہ ہے کہ تھی مزے کی چیز غالب کیسی چابک دستی سے اس کے ترانے چھیڑتے ہیں۔

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے — اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے
داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی — اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے
دل تا جگر کہ ساحلِ دریائے خوں ہے اب — اس رہ گزر میں جلوۂ گل آگے گرد تھا
پنہاں تھا دام سخت قریب آشیانے کے — اڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے
ایک ہنگامے پہ موقوف ہے گھر کی رونق — نوحۂ غم ہی سہی نغمۂ شادی نہ سہی
دل میں ذوقِ وصل و یادِ یار تک باقی نہیں — آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا
یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں — لیکن اب نقش و نگارِ طاقِ نسیاں ہو گئیں
بوئے گل نالۂ دل دودِ چراغِ محفل — جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

چنانچہ غالب کی شاعری میں اگرچہ داغ اور حالی کی طرح دہلی کا مرثیہ نہیں ملتا، مگر ایک تہذیبی بسا طا کے لٹنے، ایک حسین نقش کے مٹنے، ایک پھول کے خاک میں ملنے کا درد ہے۔ غالب کے نزدیک یہ المیہ اتنا گہرا ہے کہ آنسو بھی اس کے لئے کافی نہیں، اسی لئے داغ اور حالی کی سیدھی سادی ماتم کے مقابلے میں غالب کی فریاد ایک کسک اور خلش پیدا کرتی ہے۔ یہ ہمارے شعور میں گونجتی رہتی ہے اور ذہن کو ایک محشرِ خیال بنا دیتی ہے یہ کہا جا سکتا ہے کہ غالب کے اس تغزل میں تہذیبی رموز تلاش کرنے کی کیا ضرورت ہے یہ سیدھے سادے ان کے اپنے تجربات کیوں نہ ٹھہر لئے جائیں۔ مگر نفسیات کے ماہرین کی تحقیقات نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ انسانی ذہن ماحول سے خاموش اثرات اس طرح قبول کرتا رہتا ہے کہ اسے خبر تک نہیں ہوتی یہاں تک کہ کوئی معمولی سا

ذاتی تجربہ کوئی چھوٹا سا واقعہ سیلاب کے بند کو توڑنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ ان اشعار کی بلاغت بتا رہی ہے کہ غالب یہاں ذاتی تجربے نہیں بیان کر رہے ہیں ایک دور کے تجربے کی آواز بن گئے ہیں۔ یہی شاعری کا اعجاز ہے۔

غالب کی سلامت روی کا ثبوت یہ ہے کہ وہ زندگی کے ہر موڑ کے ساتھ رخت سفر بدل سکتے ہیں، اُن کی رومانیت سے ان کی انانیت اُبھری اور انفرادیت نکھری۔ اسی انفرادیت نے انہیں تشکیک کی طرف مائل کیا اور زندگی ان کے لئے ایک سوالیہ نشان بن گئی۔ اپنی تہذیب کے لٹنے پر ان کی حقیقت بین نظریں جو اس کی عظمت اور اس کے سربفلک محل کے رخنے اور وزن دونوں دیکھ سکتی تھیں۔ اور ایک حسن لطیف یا (SENSE OF HUMOUR) کی طرف مائل ہوئیں اور اس دولتِ بیدار کے سہارے غالب نے غدر کی صعوبتوں اور آنے والے نظام کی ابتدائی مشکلات کو ہموار کیا اس لطیفہ حس یا زیرِ لب تبسم میں ایک تہذیب کی پختگی ہے مگر اس تہذیب سے بلندی بھی یہاں وہ ہنسی نہیں ہے جو حقارت ظاہر کرتی ہے یا بے نیازی، وہ قہقہہ نہیں ہے جو وقتی شورش یا پھلجھڑی کی روشنی ہے وہ نشتر نہیں ہیں جو زہر میں بجھے ہوتے ہیں۔ اور اپنی محرومی اور دوسرے کی سرشاری کی چغلی کھاتے ہیں وہ طنز نہیں ہے۔ جو بلند کو پست کرنا چاہتی ہے اور ہر دیوتا کے مٹی کے پاؤں دیکھتی ہے۔ اس میں وہ تجربہ کاری بھی نہیں ہے جو اچھے خاصے چہروں کو منہ بنا یا چپٹا ظاہر کرتی ہے اس میں وہ دلاسائی قوت، شفا، وہ میٹھی اور گوارا لذت ہے جو رنج و راحت، سختی و سستی کو ہموار کرتی ہے جو جینا اور جیے جانا سکھاتی ہے۔ جو ہر سائے میں روشنی اور ہر روشنی میں سایہ دیکھ کر زندگی کے متعلق ایک بصیرت اور نظر عطا کرتی ہے۔ غالب کے یہاں نکتہ سنجی اور شوخی شروع سے تھی اور اس کے اثر سے ان کی شاعری میں ایک لطیف چاندنی بھی موجود تھی، مگر خطوں میں اس دولتِ بیدار نے ایک ایسا حسن اور کیف بھر دیا ہے جو غالب کی جامعیت اور ان کی بھرپور شخصیت کا اردو ادب کو آخری تحفہ ہے غالب کا جام کبھی خالی نہیں ہوا اور ان کے ساغر میں ہمیشہ نئی نئی شراب ملتی رہی

غالب تھکے بھی، رُکے بھی، افسردہ بھی ہوئے مایوس بھی ہوئے مگر وہ چلتے رہے اگر گر اٹھتے رہے اور لڑکھڑا کر دیکھتے رہے۔ جہاں انہوں جذباتیت یا رقت دیکھی وہ ان پر بھی ہنستے رہے اور ان کی ہنسی سے کوئی محفوظ نہیں رہا۔ ان کی زندگی کی پیاس کبھی کم نہیں ہوئی، غدر کے بعد جب عوارض و افکار نے انہیں گھیر لیا اور نئے حالات و مشکلات ان کے سامنے آئے تو وہ خطوط کے ذریعہ سے اپنا اور دوسروں کا غم غلط کرتے رہے وہ نہ باغی تھے نہ مصلح۔ وہ پیامبر بھی نہ تھے۔ وہ صرف ترجمان اور آئینہ تھے۔ انھوں نے انسانیت زندگی، جذبہ و جنون، ذوق و نظر کی جس طرح ضمیرداری کی وہ انھیں کا حصہ تھی۔ اُن کی فکر کی لطیف چاندنی ایک اعتبار سے ایک ترفع (SUBLIMATION) سکھاتی ہے۔ یہاں حقائق کا لطف ہے اور خیال انگیزی کی بارود یہاں بغاوت ہے۔ مگر اس کا غم و غصہ نہیں، یہاں شوخی ہے مگر اس کی شقاوت نہیں۔ یہاں سورج کی کرنیں لطافت اور نرمی کی پیامبر ہیں وہ جون کے سورج کی طرح سب کچھ جھلسا کر نہیں رکھ دیتیں۔ غالب کی ظرافت ذہنی ہے۔ لفظی نہیں۔ ان کے یہاں (WIT) نہیں (HUMOUR) ملتا ہے۔ یہاں چند مثالوں پر اکتفا کی جاتی ہے۔

کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ / ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا

حیف اس چار گرہ کپڑے کی قسمت غالب / جسکی قسمت میں ہو عاشق کا گریباں ہونا

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق / آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا

آئینہ دیکھ اپنا سا منہ لے کے رہ گئے / صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا

پوچھتے ہیں وہ کہ غالب کون ہے / کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا

جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت کو ملیں گے / کیا خوب قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور

تاب لائے ہی بنے گی غالب / واقعہ سخت ہے اور جان عزیز

اس سادگی پہ کون نہ مر جائے اے خدا / لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں

میں نے کہا کہ بزم ناز چاہیے غیر سے تہی / سُن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں

قرض کی پیتے تھے مے لیکن سمجھتے تھے کہ ہاں / رنگ لائے گی ہماری فاقہ مستی ایک دن

کہاں میخانہ کا دروازہ غالب اور کہاں واعظ / پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے

چاہتے ہیں خوب رویوں کو اسد — آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے

مثنوی ابر گہر بار میں وہ دنیا اور جنت کا اس طرح مقابلہ کرتے ہیں۔ جنت میں سب کچھ سہی مگر یہ چیزیں کہاں؟

سیہ مستی ابر و باراں کجا — خزاں چوں نباشد بہاراں کجا
اگر حور در دل خیالش کہ چہ — غم ہجر و ذوق وصالش کہ چہ
چہ منت نہد ناشناسا نگار — چہ لذت دہد وصل بے انتظار
نظربازی و ذوق دیدار کو — بفردوس روزن بدیوار کو

خدا سے کہتے ہیں ؎

ہمانا تو دانی کہ کافر نیم — پرستار خورشید و آذر نیم
نکشتم کسے را بہ ابر یمنی — نبردم کسے را بہ در رہزنی
مگر مے کہ آتش نگیرم از دست — بہنگامہ پیر دانہ و درم اندر دست
حساب مے و رامش و رنگ و بوئے — ز جمشید و پرویز و بہرام جوئے
کہ از بادہ تا چہرہ افروختند — دل دشمن و چشم بد سوختند
نہ از من کہ از تاب مے گاہ گاہ — بدریوزہ رخ کردہ باشم سیاہ
نہ بستان سرائے نہ مے خانہ — نہ بستاں سرائے نہ جانانہ
نہ رقص پری پیکراں بر بساط — نہ غوغائے رامشگراں در رباط
تمنائے معشوقہ بادہ نوش — تقاضائے بیہودہ مے فروش

غالب کی انفرادیت پر چاہے کتنی ہی طنز کی جائے مگر اس انفرادیت نے سبب حقیقت پسندی اور گہری فکر اختیار کی تو یہ انسانیت کی ایک آواز بن گئی حسن میں خواب محض تشبیہ و قامت نہیں بلکہ زندگی کے حقائق کی تشریح کا دوسرا نام ہیں۔ غالب نے اپنے خیالوں کو حسن و عشق کی ترجمانی اور خرد و جنون کے تلازمے سے ظاہر کیا اور اردو غزل کی رمزیت سے ایک نیا کام لیا انھوں نے روایات سے انحراف نہیں کیا روایات کی ترمیم کی اور ان سے نیا کام لیا۔ اُن کے ذوق سلیم نے انھیں رفتہ رفتہ انفرادیت کے خول سے نکلنے اور اپنی آواز کو عام

کرنے کا گر سکھا دیا تھا۔ غالب کی خلاقی کے ساتھ ہمیں ان کے گہرے تنقیدی شعور کا اعتراف کرنا پڑتا ہے۔ اس تنقیدی شعور نے انھیں بڑا شاعر بنایا۔ اور اس ان کی انفرادیت میں ان کے دور کی دمغز کن معمولی۔ اس تنقیدی شعور نے انھیں بیدل کے رنگ کی بے راہ روی سے نکالا۔ یہی ان کے انتخاب میں جھلکتا ہے۔ جس میں فضل حق اور شیفتہ نے مدد کی ہے۔ مگر جو ترجمانی غالب کی کرتا ہے ان لوگوں کی نہیں۔ یہی میر کی وادی میں انھیں لے گیا۔ اسی نے انہیں نثر کے جوہر کی طرف مائل کیا۔ اسی کی جھلکیاں ان کے خطوط میں ملتی ہیں۔ جن میں وہ شعر و شاعری نثر، فن کے نکات، تنقید و اجتہاد کی بات چھیڑتے ہیں۔ غالب کو آخر وقت تک اپنے اوپر قابو رہا۔ وہ اپنے جگر پاروں کی قربانی بھی کر سکتے تھے۔ اور جب ایک شمع بجھنے یا مدھم پڑنے لگتی تو دوسری شمع جلا سکتے تھے۔ ڈاکٹر جانسن کی طرح وہ بھی ایک ایسی شخصیت رکھتے تھے جو ان کے سارے کارناموں سے بڑی معلوم ہوتی ہے۔ سرشار کی طرح وہ فسانۂ آزاد کی وجہ سے یا رسوا کی طرح امراؤ جان ادا کی وجہ سے یا حالی کی طرح مسدس اور چند نظموں اور سوانح عمریوں اور تنقیدوں کی وجہ سے زندہ نہیں ہیں۔ ان کی شخصیت کی آب و تاب سے ان کی تصانیف کو روشنی ملتی رہی۔ مگر ان کا اپنا شعلہ رخشندہ و تابندہ ہی رہا۔

غالب کی شاعری کا کوئی پیام نہیں ہے جس طرح حالی یا اقبال کا پیام ہے۔ وہ میر کی طرح ایک بڑے اور گہرے رنگ کے مالک بھی نہیں ہیں۔ ان کے یہاں ایک رنگا رنگی اور اس رنگا رنگی میں ایک انفرادیت اور انوکھا پن ہے۔ یوں تو انھوں نے ہر صنف سخن میں دادِ کمال دی اور حالی نے انھیں [illegible] اور خسرو اور فیضی کی بساط کا آخری فرد غلط نہیں کہا ہے۔ مگر دراصل ان کی سب سے اچھی ترجمان غزل ہے۔ غزل گو شاعر کوئی پیام پیش نہیں کرتا۔ وہ بحر کی تہ سے موتی چننے میں یا باغ سے کلیاں توڑنے میں مصروف رہتا ہے۔ وہ ان سے کوئی ہار بھی نہیں بنا سکتا۔ جہاں کوئی جلوہ نظر آتا ہے وہ اپنا آئینہ پیش کر دیتا ہے۔ وہ کسی ایک سمت میں چلنے کا عادی نہیں اور کولھو کا بیل بھی نہیں ہے۔ وہ شش جہات کی سیر کرتا ہے۔ وہ ایک سیمابی فطرت رکھتا ہے اور کسی ایک منزل پر نہیں ٹھہر سکتا۔ وہ انتشار ذہنی کا شکار ضرور ہے۔ خیالات

کی پراگندگی سے دامن بچانا اسے نہیں آتا۔ وہ اشارات کا اتنا عادی ہوتا ہے کہ صاف اور دو ٹوک بات اسے کم بھاتی ہے۔ مگر وہ اپنی ان کمزوریوں کے باوجود کیسی طاقت رکھتا ہے، وہ تاثرات میں کیسی گہرائی خیالات میں کیسی بالیدگی اور ذہن کو کیسی پرواز سکھاتا ہے۔ وہ کس طرح دریا کو کوزے میں بند کر سکتا ہے۔ اور ایک نقطے میں کیسی بھک سے اڑ جانے والی بارود بھر دیتا ہے۔ وہ کچھ نہ کہنے میں کیا کچھ کہہ دیتا ہے۔ اس کی تہذیب نے اسے یہی خاموش گفتگو سکھائی تھی۔ چیخ پکار کے اس دور میں یہ خاموش گفتگو قدرتی طور پر اگلی سی جاذبیت نہیں رکھتی اس لئے غزل موجودہ دور کے سارے درد کا درماں نہیں ہے، وہ آج کے انسان کی روح کی پیاس مکمل طور پر نہیں بجھا سکتی۔ زندگی کی منزل کے احساس سمت کے تعین اور کاروان کی رفتار کو تیز کرنے میں اس سے مدد نہیں مل سکتی۔ یہ نئے سفر میں ہماری رہبری نہیں کر سکتی، مگر رفیق سفر ضرور ہو سکتی ہے اور سفر جاری رکھنے کے لئے اپنی مخصوص بصیرت سے کچھ ولولہ بھی عطا کرتی ہے۔ اس کے جذب و جنون اس کے خواب و خیال سے ہم تازہ دم ہو سکتے ہیں۔ اور چونکہ ہر بڑی شاعری مصلحت پر صداقت کو، سود و زیاں پر احساس خدمت کو، طبقاتی احساس پر انسانیت کو، ذہنی بیداری کو یعنی چند عام اور مسلمہ اخلاقی اور ابدی قدروں کو ترجیح دیتی ہے اور ہر رات میں دن کا اور ہر خزاں میں بہار کا نغمہ گاتی ہے۔ اس لئے اس کی شمع سے ہم برابر روشنی حاصل کر سکتے ہیں۔ غالب جو کام و دہن کی تلخی میں بھی زندگی کی شیرینی کو نہیں بھول سکتے، اس لحاظ سے ہماری بہت دور تک رفاقت کر سکتے ہیں اور خصوصاً آج جب عقیدے کی کمی، ذہن کی پراگندگی، بنیادوں کے ہلنے اور بساطوں کے الٹنے کی وجہ سے سراسیمگی اور پریشانی عام ہو گئی ہے۔ اور بے یقینی اور کلبیت کا دور دورہ ہے۔ غالب جو برق سے شمع ماتم خانہ روشن کر سکتے ہیں اور خدا سے آنکھیں چار کر کے انسانیت کا رجز سنا سکتے ہیں۔ ہم سے اوروں سے زیادہ قریب ہیں اور ان کی قربت ہمیں ایک معنی خیز تجربہ اور ایک مخصوص بصیرت عطا کرتی ہے۔ یہی شاعر کی پیمبری ہے۔ غالب کا مخصوص لب و لہجہ ان اشعار میں ملتا ہے ؎

ہر سنگ و خشت ہے صدفِ گوہرِ شکست — نقصاں نہیں جنوں سے جو سودا کرے کوئی

کانٹوں کی زباں سوکھ گئی پیاس سے یارب — اک آبلہ پا وادیِ پرخار میں آوے

قد و گیسو میں قیس و کوہکن کی آزمائش ہے — جہاں ہم ہیں وہاں دار و رسن کی آزمائش ہے

رگوں میں دوڑتے پھرنے کے ہم نہیں قائل — جب آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے

ہے تنگ سینہ دل اگر آتش کدہ نہ ہو — ہے عارِ دل نفس اگر آذر فشاں نہیں

قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل — کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا

ہے رنگِ لالہ و گل و نسریں جدا جدا — ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے

یعنی بحسبِ گردشِ پیمانۂ صفات — عارف ہمیشہ مستِ مئے ذات چاہیے

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے — بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

بقدرِ حسرتِ دل چاہیے ذوقِ معاصی بھی — بھروں یک گوشۂ دامن گر آبِ ہفت دریا ہو

لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں — مانا کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے

رہا آباد عالم اہلِ ہمت کے نہ ہونے سے — بھرے ہیں جس قدر جام و سبو مے خانہ خالی ہے

غالبؔ اپنے ذہنی ارتقا میں بیدلؔ کے راستے سے ہو کر میرؔ کے راستے تک نہیں پہنچے ہیں۔ وہ اپنے سفر میں بیدلؔ اور میرؔ کے کوچے سے بھی ہو کر گزرے ہیں۔ اُن کی روحانیت انھیں بیدلؔ کی رمزیت تک لے گئی۔ ان کا گہرا فنی شعور رفتہ رفتہ میرؔ کی بے مثل سادگی کو جذب کرنے میں کامیاب ہوا۔ انھوں نے جس طرح بیدلؔ سے خوشہ چینی کی اسی طرح میرؔ سے بھی، مگر وہ محض بیدلؔ یا میرؔ کے مقلد نہیں ہیں۔ میرؔ اور غالبؔ کا فرق ایک مضمون کے دو اشعار سے واضح ہو جائے گا ؎

اٹھتی نہیں پلک سے تا ہم فلک بھی آ دیں
پھرتی ہیں تیرے نگاہیں پلکوں کے سائے سائے (میرؔ)

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی
وہ اک نگہ جو بظاہر نگاہ سے کم ہے (غالبؔ)

دونوں شعر اپنی جگہ پہ لاجواب ہیں، مگر اُن کا تاثر مختلف ہے۔

پہلے شعر میں شرم و ادا کی معصوم کم نگاہی ہے۔ دوسرے میں ایک دانستہ کم آمیزی ہے۔ پہلے شعر میں اُس محبوب کی تصویر ہے جو شرم سے آنکھیں چار نہیں کر سکتا دوسرے میں دزدیدہ نگاہی، ایک شعوری کوشش، ایک تجاہلِ عارفانہ، ایک سوچی سمجھی ظاہری بیگانگی ظاہر کی گئی ہے۔ غالب میر کی سی تشریت نہیں پیدا کر سکتے تھے، اُن کے دور میں حسن زیادہ خود آگاہ اور عشق زیادہ رمز شناس ہو گیا تھا میر کے یہاں گہرے اور پُر خلوص جذبات کی چاندنی ہے، غالب کے یہاں چاندنی کے سائے اور سایوں کی چاندنی کی طرف اشارہ ہے۔ میر خروشِ آرزو کی آواز ہیں، غالب ایک دور کے المیہ اور دوسرے کے فکر و نشاط کے ترجمان ہیں۔ غالب نے اپنے آخر زمانے کی ایک غزل میں اپنی عارفانہ نگاہ کی ساری عظمتیں اور گہرائیاں اس طرح سمو دی ہیں ؎

کیوں نہ فردوس میں دوزخ کو ملا لیں یا رب
سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی

یہی وسیع فضا غالب کا اردو شعر و ادب کو سب سے بڑا عطیہ ہے۔

غزلیاتِ حالی

دنیا کے ادب میں ارتداد کی تین مثالیں عبرتناک ہیں۔

ٹالسٹائی نے فسانہ نگاری چھوڑ کر اخلاق مذہب اور سیاسیات میں پناہ لینا چاہی اور کہیں کا نہ رہا اور اس کو کہیں پناہ نہ ملی۔ اہل نقد و بصر جانتے ہیں۔ کہ "اینا کرینینا" اور "جنگ و صلح" کا لکھنے والا جب "اعتراف"، "میرا عقیدہ کیا ہے"، "میرا مذہب"، اور "ادعائی دینیات پر ایک تنقید" لکھتا ہے۔ تو کس طرح تاثیرِ قلوب میں ناکام رہ جاتا ہے۔ موخر الذکر تصنیفات میں اس خلوص اور تاثر کو مشکل سے تسلیم کیا جا سکتا ہے۔ جو "اینا کرینینا"، "کریوٹزر سوناٹا" یا "

"ریکشن" کی جان ہیں۔

دوسری مثال ملٹن کی ہے۔ جبکہ وہ شاعری کو طاق پر رکھ کر سیاسیات کے میدان میں چلا آیا۔ اور نثر نگاری اختیار کی۔ اگرچہ نثر میں بھی اس کی وہی شان جلال ہے لیکن کون ہے جو ملٹن کے سیاسی اور معاشرتی صحیفوں کو محض فنا اور ادبی سے زیادہ وقعت دینے کے لئے تیار ہو گا۔ ملٹن کا نام تو "فردوس گم شدہ" سامسن اگونسٹس" اور دیگر منظومات زندہ رکھیں گے۔ مگر ملٹن کو بہت جلد اپنی غلطی کا احساس ہو گیا۔ اور اس نے خلوص دل سے اس کے ازالہ کی کوشش کی اور پھر کبھی انگریزی "میدر" کا دامن نہیں چھوڑا۔

حالی بھی اسی ذیل میں آتے ہیں جس حالی کے نام سے بچے جوان بوڑھے سب واقف ہیں۔ وہ مسدس "مدوجزر اسلام" کا حالی ہے حالانکہ اب مشکل سے دو چار ایسے نکلیں گے جو اس مسدس کو پڑھتے بھی ہوں۔ یہ اور بات ہے کہ اس کی ایک جلد اب بھی ہر مسلمان کے گھر میں نکلے گی جو الماری میں لگی ہو گی آج بھی جبکہ ہر وہ شخص جس کو اردو شاعری سے تھوڑا بہت شغف ہے جانتا ہے کہ حالی نے غزلیات کا ایک دیوان بھی یادگار چھوڑا ہے۔ مشکل سے کوئی اس خیال سے موانست پیدا کر سکتا ہے کہ حالی "قومی بھاٹ" یا "واعظ شاعر" کے علاوہ کچھ اور بھی تھے۔ یہ بھی زمانہ کا کتنا بڑا ظلم ہے کہ حالی جیسا شاعر سرسید کا "تابع مہمل" یا زیادہ سے زیادہ ضمیمہ ہو کر رہ جائے اور سجاد حسین مرحوم کے تمسخر اور استہزاد کا نشانہ بنے،

سید کی سرگذشت کو حالی سے پوچھئے
غازی میاں کا حال ڈفالی سے پوچھئے

ابھی مشکل سے ایک ہفتہ ہوا کہ میں اپنے ایک دوست کے ساتھ بیٹھا ہوا کچھ ادھر ادھر کی باتیں کر رہا تھا یاد نہیں کون سا موقع تھا کہ میری زبان پر یہ شعر آ گیا۔

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں
اب ٹھہرتی ہے دیکھئے جا کر نظر کہاں

میرے یہ دوست ادیب ہیں اور ستھرا ادبی مذاق رکھتے ہیں۔ شعر سنتے ہی پھڑک اٹھے پوچھا "بھائی! کس کا شعر ہے؟" اگر مجھے معلوم نہ ہوتا کہ میرے دوست وسیع المطالعہ اور صحیح المذاق ہیں تو مجھے ان پر بڑا غصہ آتا لیکن مجھے معلوم تھا کہ اس میں ان کا کوئی قصور نہیں۔ خود حالیؔ نے اپنے ساتھ ان پر بھی ظلم کیا ہے یہ ظلم کہئے یا انتہائی چالاکی وچستی یا کچھ اور مگر حالیؔ نے مسدس اور اس قسم کے دوسرے پندنامے لکھ کر عوام کے ساتھ وہی کیا ہے جو ایک شاطر چور جاسوس کے ساتھ کرتا ہے۔ یعنی اس کو غلط سراغ پر لگا دینے کی کوشش کرتا ہے اب بیچارہ سراغ رساں بھٹکتا پھر رہا ہے اور ہاتھ کچھ نہیں لگتا۔

یہ سب جانتے ہیں کہ حالیؔ کا رنگ شاعری سرسیّد کی صحبت اور ان کے اثر سے بدلا۔ خود حالیؔ جا بجا کھلے الفاظ میں اس کا اعتراف کرتے ہیں۔ مسدس کے دیباچہ میں لکھتے ہیں:۔

آں دل کہ رم نمودے از خوبرو جوانان
دیرینہ سال پیرے بردش بیک نگاہے

بعض وقت بے اختیار جی چاہتا ہے کہ کاش اس "دل" کو اس "دیرینہ سال پیر" سے کبھی سابقہ نہ پڑا ہوتا اور اس کو چھوڑ دیا جاتا کہ "خوبرو جوانوں" میں "رم" کرتا رہے۔ اس وقت اس کی رمیدگی بھی کیفیتوں سے خالی نہ ہوتی۔

حالی کے کلیات کا مطالعہ کیجئے تو معلوم ہوگا کہ ان کی شاعری کا آخری دور اس لذت وکیفیت سے یکسر خالی ہے جو ان کے اوائل شاعری کا طرۂ امتیاز ہے ان کی بعد کی غزلوں میں بھی وہ مزا نہیں ہے جو ان کی قدیم غزلوں میں ہے اور اس کی سب سے بڑی وجہ شاید یہ ہے کہ خود ان کے دل میں مزا باقی نہیں رہا۔ تاریخ ادب میں یہ کوئی نئی بات نہیں ہے۔ ایسا ہوتا آیا ہے۔ سن رسیدگی انسان کے اعصاب کو ڈھیلا کر دیتی ہے۔ اور اس کے اندر ایک سپردگی اور بیچارگی آجاتی ہے۔ جو اس کے اقتباسات میں بھی نمایاں ہوتی ہے۔

ملٹن نے جب "فردوس بازیافتہ" لکھی تو اس میں اس جوش وولولہ اور اس

طبیعت کی بہار کا شائبہ بھی نہیں رہا جو "فردوس گم شدہ" کے ایک ایک مصرعہ میں موجود ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے۔ کہ ضعیفی کے تقاضہ نے مجبور کیا کہ ملٹن "فردوس بازیافتہ" میں خواہ مخواہ شیطان کی شکست دکھائے۔ جس کو "فردوس گم شدہ" میں فتح میسر ہو چکی ہے۔ جرمنی کے مشہور فلسفی تمثیل نگار گیٹے نے جب اپنے بکتائے روزگار المنامہ "فاوسٹ" کا دوسرا حصہ لکھا تو نقادوں نے دیکھ لیا کہ عمر کا زوال و انحطاط انسان کو کیسا مفلوج کر دیتا ہے۔ "فاوسٹ" کا دوسرا حصہ محض زبردستی کی چیز ہے۔ اور اسی بندگی و بیچارگی کے احساس کے ماتحت لکھی ہوئی ہے جس سے مجبور ہو کر کٹر سے کٹر دہریہ بڑھاپے میں خدا کا قائل ہو جاتا ہے اور اس کی عبادت کرنے لگتا ہے۔

حالی کی مثال بھی ایسی ہی ہے۔ فرق یہ ہے کہ دوسرے ممالک میں اتنی ادبی بیداری موجود ہے کہ وہ ملٹن کی "فردوس بازیافتہ" کو "فردوس گم شدہ" کے مقابلے میں اور گیٹے کے "فاوسٹ حصہ دوم" کو حصہ اوّل کے مقابلہ میں فروتر مانتے ہیں۔ لیکن ہمارے ملک کی سیاسی اور اخلاقی غلامی نے ہم سے ادبی جرأت بھی چھین لی ہے۔ جن لوگوں نے حالی کی غزلوں اور اخلاقی اور قومی نظموں دونوں کا مطالعہ کیا ہے۔ ان میں بھی اس وقت تک مشکل سے ایسے نکلیں گے جو یہ کہنے کی جرأت رکھتے ہوں کہ "مسدس حالی" حالی کی غزلیات سے کم رتبہ کی چیز ہے لیکن خود حالی کی ایک رباعی سنیئے:۔

بلبل کی چمن میں ہم زبانی چھوڑی
بزم شعرا میں شعر خوانی چھوڑی

جب سے دل زندہ تو نے ہم کو چھوڑا
ہم نے بھی تری رام کہانی چھوڑی

وہ خود یہ مانتے ہیں کہ "بلبل کی ہم زبانی" کے لئے "دل زندہ" کی ضرورت ہے ان کا دل مردہ ہو چلا تھا۔ ورنہ وہ غزل کے بجائے "رحم و انصاف کا جھگڑا" لے کر نہ بیٹھ جاتے۔ وہ اسباب کیا تھے جنہوں نے ان کو "عشق" اور "داستان عشق" سے اس طرح برگشتہ کر دیا کہ پھر وہ پند و نصیحت کے "دفتر بے معنی" میں لگ گئے؟

ہم کچھ نہیں جانتے۔ اتنا قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ان کے دل کو ضرور کوئی نہ کوئی ایسی چوٹ لگی تھی جس کی ٹیسوں کی وہ زیادہ عرصہ تک تاب نہ لا سکے اور جس کو جلد سے جلد وہ بھی بھول جانے کی فکر میں لگ گئے۔ ورنہ ان کو خواہ برہمن نہ ہو جاتی ؛ ۔

جادو رقم تو مانیں ہم دل سے تم کو حالیؔ
کچھ کہہ کے بھی دکھلائے زورِ قلم تمہارا

اس سے پہلے ان کا "زورِ قلم" جو کچھ کر کے دکھا رہا تھا وہ بڑا کام تھا معلوم نہیں اس "ایمان لانے" کے بعد جس کو میں نے ادبی ارتداد کہا ہے ان کے چوٹیلے دل کی تسکین ہوئی یا نہیں۔ مگر ہماری بدنصیبی سے اتنا تو ہوا ہی کہ ہم نے ایک بہت بڑے شاعر کو کھو دیا اور اس کی یہ پیشین گوئی اس کے آگے آئی :-

سخن پر ہمیں اپنے رونا پڑے گا
یہ دفتر کسی دن ڈبونا پڑے گا

ہوئے تم نہ سیدھے جوانی میں حالیؔ
مگر اب مری جان ہونا پڑے گا

یہ صاف بڑھاپے کی آواز ہے۔ لیکن اسی بوڑھے کو رہ رہ کر یہ ماتم بھی کرنا پڑتا ہے :-

گو جوانی میں تھی کج رائی بہت
پر جوانی ہم کو یاد آئی بہت

خیر! اب اس بحث کو کہاں تک بڑھائیے۔ مختصراً یہ واضح رہے کہ اگر شاعری کا لطف اٹھانا ہو تو حالی کی "مسدس" نہ دیکھئے بلکہ ان کی غزلیات دیکھئے۔

حالیؔ اول اول غالب کے شاگرد رہے اور آخر تک وہ مانتے رہے اس وقت بھی جبکہ وہ شعرا اور قصائد کا ناپاک دفتر ڈبو چکے تھے۔ لیکن یہ امر دلچسپی سے خالی نہیں کہ آخر میں انھوں نے جہاں تک اصلاح سخن کا تعلق ہے شیفتہ کو غالب پر ترجیح دی اور جب تک غزل کہتے رہے شیفتہ ہی کو گرو مانتے

رہے ۔ اگرچہ غالب کی شاگردی کا بھی ہمیشہ اقرار رہا ہے ایک جگہ لکھتے ہیں

حالی سخن میں شیفتہ سے مستفیض ہوں
شاگرد میرزا کا مقلد ہوں میر کا

اس کا سبب محض یہ نہیں تھا کہ حالی عرصہ تک جہانگیر آباد میں نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کے تنخواہ دار ملازم رہے اور ان کے بیٹوں کے اتالیق رہے ۔ اگر بنظر غائر دیکھا جائے تو حالی کے تغزل کو شیفتہ کے تغزل سے طبعی مناسبت بھی ہے ۔ غالب کی ژولیدہ خیالی، اور پیچیدہ گوئی ان سے دراصل بہت دور تھی ۔ ان کی ہر بات سامنے کی بات ہوتی ہے ۔ وہ جس تجربہ کو بیان کرتے ہیں، وہ عام اور روز مرہ ہوتا ہے ۔ نہ ان کے یہاں دور از کار تشبیہات و استعارات ملیں گے اور نہ زبردستی کی بلند خیالیاں ، انہوں نے شاید ایک بات بھی ایسی نہیں کہی ہے کہ اس کو نادر الوجود یا عدیم المثال کہا جائے ۔ ان کی کہی ہوئی بات ہر شخص کے دل کی بات ہوتی ہے ۔ اندازِ بیان میں البتہ اچھوتا پن ضرور ہوتا ہے ۔ یہی شاعری کی اصل خصوصیت ہے یعنی جذبات و خیالات سادہ ہوں اور اسالیب نرالے ۔ حالی نے اپنی غزلوں میں یہی کیا ہے انھوں نے خود ہمارے دل کی باتیں ہم کو بتائی ہیں ۔ جن باتوں کو ہم عموماً بھولے رہتے ہیں حالی ان کو اس طرح یاد دلاتے ہیں کہ پھر کبھی ہم ان کو نہیں بھول سکتے اور ان کا اپنا قول حرف بحرف ان پر صحیح اترتا ہے ۔

افسانہ تیرا رنگیں، روداد تیری دلکش
شعر و سخن کو تو نے جادو بنا کے چھوڑا

چند مثالیں ملاحظہ ہوں "امید" کے متعلق لکھتے ہیں : ۔

دیکھ اے امید! کیجیو ہم سے نہ تو کنارا
تیرا ہی رہ گیا ہے لے دے کے اک سہارا

ہم روز اس قسم کے خیالات کا اظہار کرتے رہتے ہیں اور عموماً ان پامال اور فرسودہ باتوں میں ہمارے لئے کوئی دلکشی باقی نہیں رہتی ۔ لیکن شاعر مردہ باتوں میں ایک تازہ جان ڈال دیتا ہے اور ہم کو از سر نو محسوس ہونے لگتا ہے کہ یہ تو بڑے مزے کی بات ہے ۔ اسی غزل کا ایک دوسرا شعر ہے ۔

دنیا کے خرخشوں سے چیخ اٹھتے تھے ہم اوّل
آخر کو رفتہ رفتہ سب ہو گئے گوارا

اگر شعر سے الگ کر کے دیکھا جائے تو ہمارے لئے اس مضمون میں کوئی نیا رمز نہیں ہے۔ ہر شخص یہ جانتا اور مانتا ہے کہ دنیا بالآخر ہم کو سیدھا کر دیتی ہے اور راہ پر لگا دیتی ہے۔ لیکن جب ہم حالی جیسے شاعر کی زبان کہیں اس کو سنتے ہیں تو اس طرح تلملا اٹھتے ہیں گویا کوئی نئی چوٹ کھائی۔

"تذکرۂ "طور کلیم" کا لکھنے والا حالی کو "نغز سرائی" میں "نادرہ گفتار" بتاتا ہے۔ اور وہ حالی کی یہی عام خصوصیت ہے جس کو ان کی "نغز سرائی" کہہ سکتے ہیں۔

حالی کو "دو اور دو چار" کی قسم کے بدیہات بیان کرتے ہیں خاص ملکہ حاصل ہے۔ وہ اس فن میں یگانہ ہیں جس کا سبب یقیناً شیفتہ کی شاگردی ہے۔ ایک شعر ہے ؎

ملتے ہی ان کے بھول گئیں کلفتیں تمام
گویا ہمارے سر پہ کبھی آسمان نہ تھا

شاید ہی اس زندگی میں کوئی ایسا نکلے جو اس تجربہ سے اپنے کو اچھی طرح مانوس نہ پاتا ہو مگر یہ تو اپنی اپنی شدّت احساس ہے۔ اور اپنا اپنا پیرایۂ اظہار، کوئی بیان کرنے کی قابلیت رکھتا ہے۔ کوئی نہیں رکھتا۔ کسی کے بیان میں دلکشی اور ندرت ہوتی ہے اور کسی کا بیان یک قلم خشک اور بے کیف ہوتا ہے۔ اسی قبیل کا ایک شعر ایک اور شاعر کا ہے:۔

یاد سب کچھ ہیں مجھے ہجر کے صدمے ظالم
بھول جاتا ہوں مگر دیکھ کے صورت تیری

اس شعر کا موازنہ حالی کے شعر سے کیجئے تو میرے خیال کی تائید ہوگی۔ کہ اصل چیز انداز بیان ہے جو ایک چیز کو کیا سے کیا بنا دیتا ہے۔ ورنہ کسی چیز میں رکھا ہی کیا ہے۔

ایک غزل کے چند اشعار ملاحظہ ہوں جو اگرچہ اس وقت کے ہے جبکہ حالی

"جدید رنگ" کی طرف مائل ہو چکے تھے لیکن پھر بھی تغزل کا کافی سامان اپنے اندر رکھتی ہے :-

گو جوانی میں تھی کج رائی بہت
پر جوانی ہم کو یاد آئی بہت

آ رہی ہے چاہ یوسف سے صدا
دوست یاں تھوڑے ہیں اور بھائی بہت

گھٹ گئیں کچھ تلخیاں ایام کی
بڑھ گئی ہے یا شکیبائی بہت

کر دیا چپ واقعات دہر نے
تھی کبھی ہم میں بھی گویائی بہت

ہم نہ کہتے تھے کہ حالی چپ رہو
راست گوئی میں ہے رسوائی بہت

ان "تقلیدی کلیات" کو ایسے لطیف اشعار بنا دینا حالی ہی کا کام تھا۔ غالباً ہر شخص کو مجھ سے اتفاق ہوگا کہ ان اشعار کو ضرب المثل ہونا چاہیے تھا۔ اور بچے بوڑھے سب کی زبان پر چڑھ جانا چاہیے۔ حالی کی غزلوں میں ایسے اشعار کثرت سے ملیں گے جن کو امثال کی طرح مشہور ہونا چاہیے تھا۔ مگر اس ستم ظریفی کو کیا کیجیے کہ یہ تو دفن ہو کر رہ گئے اور شہرت اور مقبولیت حاصل ہوئی "مسدس" کو۔

ذرا اس شعر کی سادگی اور بیساختگی پر غور کیجیے گا وہ اس کے تاثیر و تاثر کی قابلیت کو نظر میں رکھئے گا :-

گھر ہے وحشت خیز اور بستی اجاڑ
ہو گئی اک اک گھڑی تجھ بن پہاڑ

دیوان حالی میں جو شعر ہے وہ ایک تجربہ ہے جس سے ہر وہ شخص جس سے زندگی اور رعیت کا معاملہ کبھی رکھا ہے اپنے کو آشنا پاتا ہے اور ہم کو آخر کار یہی کہنا پڑتا ہے :-

ٹپکتا ہے اشعار حالیؔ سے حال
کہیں سادہ دل مبتلا ہو گیا

اسکی تصدیق ایک جگہ پھر کرتے ہیں :-

رنجش والتفات و ناز و نیاز
ہم نے دیکھے بہت نشیب و فراز

ذرا ان مواقع کو دیکھئے گا :-

قلق اور دل کو سوا ہو گیا
دلاسا تمہارا بلا ہو گیا
نہیں بھولتا اس کی رخصت کا وقت
وہ رو رو کے ملنا بلا ہو گیا

لب و لہجہ کی انفرادیت اور واقعیت ہم کو اس گمان میں ڈال دیتی ہے کہ کہیں یہ آپ بیتی تو نہیں ہے۔ اس شعر کو بھی اسی ذیل میں سمجھئے :-

اب بھاگتے ہیں سایۂ زلفِ بتاں سے ہم
کچھ دل سے ہیں ڈرے ہوئے کچھ آسماں سے ہم

الفاظ کی نرمی، بندش کی چستی اور انداز کی پختگی نے ایک عام بات میں کتنی تاثیر بھر دی ہے۔

اسی طرح یہ شعر کیسا بھولا ہے اور بھولی بات کی طرح کیسا دل میں اتر جاتا اس کی وجہ یہ ہے کہ ہر شخص اپنی اپنی جگہ یہی سوال کرتا رہتا ہے :-

اک یہاں جینے سے بیزار نہیں ہیں یارب
یا اسی طرح سے سب عمر بسر کرتے ہیں

حالیؔ کی زبان میں ہمیشہ ایک کیفیت ہوتی ہے۔ یہ ان کی ذاتی خصوصیت ہو گئی ہے۔ اور وہ جو کچھ کہتے ہیں وہ اپنے رنگ اور اپنی زبان میں کہتے ہیں چاہے وہ کتنی ہی عام بات کیوں نہ ہو۔ یہ دو شعر ملاحظہ ہوں جو مشہور ہیں :-

ان کے جاتے ہی یہ کیا ہو گئی گھر کی صورت
نہ وہ دیوار کی صورت ہے نہ در کی صورت

کس سے پیمانِ وفا باندھ رہی ہے بلبل
کل نہ پہچان سکے گی گلِ تر کی صورت

دوسرے شعر کی دردناکی میں جو ہنسی اڑانے کا ایک ہلکا سا پہلو ہے۔ اس سے پایا جاتا ہے کہ شاعر اس مقام پہ پہنچ گیا ہے۔ جہاں سے ایسے معاملات پر ایک طنز آمیز بیدردی کے ساتھ اظہارِ خیال کیا جا سکتا ہے۔

حالی معاملاتِ عشق میں کافی ماہر ہیں اسی لئے ان کے کلام میں اثر کے ساتھ ساتھ پختگی اور سنجیدگی ہوتی ہے۔ یہ ایک پختہ کار ہی کا شعر ہے:-

بے قراری تھی سب امیدِ ملاقات کے ساتھ
اب وہ اگلی سی درازیِ شبِ ہجراں میں نہیں

یا یہ شعر جو ضرب المثل کی طرح مشہور ہے:-

عشق سنتے تھے جسے ہم وہ یہی ہے شاید
خود بخود دل میں ہے اک شخص سمایا جاتا

چند اشعار مثالاً درج کئے جاتے ہیں جس سے معلوم ہوگا کہ وہ نکاتِ عشق پر کتنا عبور رکھتے ہیں اور جب کچھ کہتے ہیں تو کتنے پتہ کی کہتے ہیں:-

دھوم تھی اپنی پارسائی کی — کی بھی اور کس سے آشنائی کی
کیوں بڑھاتے ہو اختلاط بہت — ہم کو طاقت نہیں جدائی کی

کر دیا خوگر جفا تو نے — خوب ڈالی تھی ابتدا تو نے

اب وہ اگلا سا التفات نہیں — جس پہ بھولے تھے ہم وہ بات نہیں

کوئی دل سوز ہو تو کیجئے بیاں — سرسری دل کی واردات نہیں

اغماض چلتے وقت مروت سے دور تھا
رو رو کے ہم کو اور رلاتا ضرور تھا

یہ تھا حالی کا رنگ اس وقت تک جب تک کہ انھوں نے یہ تہیہ نہیں کیا تھا:-

حالی اب آؤ پیرویٔ مغربی کریں
بس اقتدائے مصحفی و میر کر چکے

انھوں نے یہ رنگ کیوں چھوڑا؟ اس سوال کے جواب سے پہلے خود انھیں کا ایک شعر سن لیجئے:-

دور ہو اے دلِ باکی اندیش
کھو دیا عمر کا مزا تو نے

یہی "باکی اندیش" ہے جس نے حالی کے دل میں وہ مزا باقی رہنے نہیں دیا جو غزل کا محرک ہوتا ہے۔ درد اور سوز و گداز کو ہمیشہ ایک درجہ پر قائم رکھنے کے لئے بڑا جگر چاہیئے۔ حالی نے اس کو خود محسوس کر کے کہا ہے:-

اک عمر چاہیئے کہ گوارا ہو نیشِ عشق
رکھی ہے آج لذتِ زخمِ جگر کہاں

حالی نے بہت جلد تابِ عشق کھو دی اور اس گھڑی کا انتظار نہیں کیا کہ "نیشِ عشق" گوارا ہو جاتا۔ اور ان کو "زخمِ جگر" میں لذت ملنے لگتی۔ وہ اس زخم کے اندمال کی کوشش میں لگ گئے۔ انھیں کا ایک شعر اس وقت ان پر رہ رہ کر یاد آتا ہے:-

سخت مشکل ہے شیوۂ تسلیم — ہم بھی آخر کو جی چرانے لگے

اسی "جی چرانے" کا نتیجہ یہ "مسدس" ہے۔ وہ پھر اس قابل نہیں رہے کہ ایسے شعر کہہ سکتے جن کے لئے دل میں ایک لذت اور امنگ کی ضرورت ہے:-

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں — اب ٹھہرتی ہے دیکھئے جا کر نظر کہاں
ہم جس پہ مر رہے ہیں وہ ہے بات ہی کچھ اور — عالم میں تم سے لاکھ سہی تم مگر کہاں

بات جو دل میں چھپائے نہیں بنتی حالی — سخت مشکل ہے کہ وہ قابلِ اظہار نہیں

کچھ ہنسی کھیل سنبھلنا غمِ ہجراں میں نہیں — چاک دل میں ہے مرے جو کہ گریباں میں نہیں

حالیؔ زار کو کہتے ہیں کہ ہے شہدیانہ　　یہ تو آثار کچھ اس مرد مسلماں میں نہیں

کاش اک جام بھی سالک کو پلایا جاتا　　اک چراغ اور سرِ راہ جلایا جاتا

ہم کو بہار میں بھی سیرِ گلستاں نہ تھا　　یعنی خزاں سے پہلے ہی دل شادماں نہ تھا
رات ان کو بات بات پہ سو سو دیے جواب　　مجھ کو خود اپنی ذات سے ایسا گماں نہ تھا

رنج اور رنج بھی تنہائی کا　　وقت پہنچا مری رسوائی کا

ہونگے حالی سے بہت آوارہ　　گھر ابھی دور ہے رسوائی کا

ان کو حالی بھی بلاتے ہیں گھر اپنے مہماں　　دیکھنا آپ کی اور آپ کے گھر کی صورت

کوئی محرم نہیں ملتا جہاں میں　　مجھے کہنا ہے کچھ اپنی زباں میں
نیا ہے لیجیے جب نام اس کا　　بہت وسعت ہے میری داستاں میں
بہت جی خوش ہوا حالی سے مل کر　　ابھی کچھ لوگ ہیں باقی جہاں میں

پردے بہت سے وصل میں بھی درمیاں رہے
شکوے وہ سب سنا گئے اور مہرباں رہے

نہ واں پرسش نہ یاں تابِ سخن ہے　　محبت ہے کہ دل میں موجزن ہے
عدم کی راہ کٹ جاتی کبھی کی　　مگر یادِ عزیزاں راہزن ہے
گریں نظروں سے سب باتیں پرانی　　مگر الفت کہ اک رسمِ کہن ہے

یہ حالی کا قدیم رنگ تھا۔ ہم نے اشعار کافی تعداد میں نقل کر دیے ہیں۔ تاکہ اندازہ کیا جا سکے کہ حالی کی جادو بیانی کیا کیا کرشمے دکھا سکتی تھی۔ اگر وہ دوسری سمت

میں نہ لگ جاتی۔ اب وہ اشعار بھی سن لیجئے جو انھوں نے جدید رنگ اختیار کرنے کے بعد لکھے ہیں ؎

ہوا کچھ اور ہی عالم میں چلتی جاتی ہے
ہنر کی عیب کی صورت بدلتی جاتی ہے

کہا جو میں نے وفا کرنے آئے ہیں احباب
کہا زمانے کی عادت بدلتی جاتی ہے

قلق انھیں نہیں گر دوستوں سے چھٹنے کا
طبیعت اپنی بھی کچھ کچھ سنبھلتی جاتی ہے

نہ خوف مرنے سے جب تھا نہ اب ہے کچھ حالیؔ
کچھ اک جھجک تھی سو وہ بھی نکلتی جاتی ہے

ان اشعار میں پھر بھی تاثیر ہے کیونکہ ابھی "جدید رنگ" ان پر اچھی طرح چڑھ نہیں پایا ہے۔ ان کے بعد ان اشعار میں بھی ایک کیفیت موجود ہے ؎

یاروں کو تجھ سے حالیؔ اب سرگرانیاں ہیں
نیندیں اچاٹ دیتی تیری کہانیاں ہیں

یاران تیز گام نے محمل کو جا لیا
ہم محو نالۂ جرس کاروان رہے

دریا کو اپنی موج کی طغیانیوں سے کام
کشتی کسی کی پار ہو یا درمیاں رہے

حالیؔ کے بعد کوئی نہ ہمدرد پھر ملا
کچھ راز تھے کہ دل میں ہمارے نہاں رہے

روکا بہت کل آپ کو حالیؔ نے واں مگر
جاتا ہے محو شوق کا دیوانہ پن کہاں

لیکن ذرا ان اشعار کو بھی سنئے اور ان کی سرد مہری اور بے کیفی کا ماتم کیجئے وہ ساری اگلی "نغز سرائی" "پند سرائی" ہو کر رہ گئی ہے جو اپنی بوسیدگی اور کھوکھلے پن کا پردہ آپ فاش کر رہی ہے ؎

افسوس اک غفلت میں کٹا عہد جوانی
تھا آپ پتا گھر میں نگہ ہم نے نہ جانا

ہے یہ تکیہ تری عطاؤں پر
وہی اصرار ہے خطاؤں پر

کرتے ہیں سو سو طرح سے جلوہ گر — ذرہ ہوتا ہے اگر ہم میں ہنر
جانتے ہیں آپ کو پرہیزگار — عیب کوئی کر نہیں سکتے اگر
عیب کچھ گنتے نہیں اس عیب کو — جس سے ہوں اپنے سوا سب بے خبر
بنتے ہیں یاروں سے ناصح تاکہ ہو — عیب ان کا ظاہر اور اپنا ہنر

کھیتوں کو دے لو پانی اب بہہ رہی ہے گنگا — کچھ کر لو نوجوانو اٹھتی جوانیاں ہیں
فضل و ہنر بڑوں کے گر تم میں ہوں تو جانیں — گر یہ نہیں تو بابا وہ سب کہانیاں ہیں

بڑا آپ کو وہ سمجھتا ہے ہم سے — سوا اس کے منعم میں ہے کیا بڑائی

اور اس کے بعد تو وہ دور آیا جبکہ حالی کی نگاہ میں شاعر کا درجہ "قلی اور نفر" سے بھی زیادہ پست اور ذلیل ہو گیا ۔

اکبر کا فن اور شخصیت

گوئٹے نے ایک جگہ لکھا ہے کہ "صاحب فہم کے لئے، دنیا کی ہر چیز مضحکہ انگیز ہے جبکہ علل و اسباب کے پابند افراد کے لئے کوئی چیز بھی ایسی نہیں ہے" غالباً اس سے مراد یہ ہے کہ ظرافت کو صحیح طور پر سمجھنے کے لئے انسان میں فہم (UNDER STANDING) کا ہونا ضروری ہے اسی طرح ایک اعلیٰ ظرافت نگار کے لئے بھی ضروری ہے کہ وہ صاحب فہم ہو (MAN OF UNDER STANDING) نہ کہ علل و اسباب کا پابند ہو (MAN OF REASON) اعلیٰ ظرافت نگار کی پہلی شرط یہ ہے

کہ وہ ایسے دماغ کا مالک ہو جو بہت جلد عکس قبول کرنے والا ہو، بہت جلد تخیر پذیر ہو جائے اس کے دماغ میں یہ صلاحیت ہو کہ وہ ایک نکتہ سے دوسرے نکتہ کی طرف سرعت سے پہنچ جائے، اس کے دماغ میں تجربات کا ایک وسیع خزانہ ہو اور اس میں چیزوں کے سمجھنے کی قدرت ہو، لیکن اس کی سمجھداری کو منطقیانہ استدلال علت و معلول کے تسلسل یا وجوہ و اسباب کی راہنمائی کا پابند نہیں ہونا چاہیے۔ شاید اسی آخری منفیانہ شرط کے فقدان نے غالب کو مزاح نگار شاعر نہیں بننے دیا۔ ورنہ وہ ایک مزاح نگار کے ایسا حساس دماغ لے کر آئے تھے، اور جہاں انھوں نے اس حقیقت کی طرف توجہ کی ہے وہاں اپنے کو مزاح نگاری کی وسیع ترقول کا حامل ثابت کیا ہے۔

ہر قوم کی ظرافت اس کی تہذیب کی مظہر ہوتی ہے، اسی لئے متمدن قومیں اپنا مزاح پیدا کرنے میں خاص اہتمام کرتی ہیں، چونکہ دنیا کی ہر قوم اپنی مخصوص تہذیب رکھتی ہے۔ اسی لئے ہر قوم کا مزاح ظرافت بھی جدا ہوتا ہے، قوم میں بھی چونکہ افراد کے مختلف طبقے ہوتے ہیں لہذا خود ایک قوم کا مزاح بھی اس کے افراد کی طبقاتی تقسیم کی زد میں آجاتا ہے، کسی زبان میں مزاح اس وقت تک نہیں پیدا ہوتا ہے۔ جب تک زبان ترقی کر کے اپنے کمال کی سرحدوں کو چھونے کے قریب نہ پہنچ گئی ہو۔ اور اہلِ زبان بھی فہم و فراست اور شعور و ادراک کے ایک خاص نقطہ پر نہ آگئے ہوں یعنی گوئٹے کے خیال کے مطابق ان میں فہم (UNDER STANDING) کی قوت نہ مکمل ہو گئی ہو۔ اردو زبان میں بھی یہ جذبات کی ایک روایت چلی آرہی ہے لیکن یہ نوزائیدہ زبان صدیوں تک اتنی اہمیت پیدا نہ کر سکی کہ اس میں طنز یا خالص مزاح کی روایت شروع کی جاتی۔ زبان کے علاوہ ہمارا ادبی شعور بھی غالب سے پہلے کبھی طرح مکمل نہیں ہوا تھا، چنانچہ غالب کے خطوط ہمارے ادب میں صحیح ظرافت کا پہلا نمونہ ہیں۔ جو علاوہ ظرافت کا نمونہ ہونے کے اس کی بھی علامت ہیں کہ غالب کے زمانہ میں زبان اور اہلِ زبان پختگی کی ایک مخصوص منزل پر آگئے تھے۔

اکبر الہ آبادی نے جس زمانے میں ظرافت نگاری شروع کی وہ علاوہ اس کے کہ اس وقت تکمیل کی ایک منزل پر پہنچ چکی تھی اپنے اندر خود طنز و ظرافت کا بہترین مواد رکھتا تھا۔ اس زمانہ کی سیاسی ہنگامہ آرائیوں اور نئی تہذیب اور کلچر کا انجذاب

قومیت اور وطنیت کے اُبھرتے ہوئے رجحانات جس کے رگ و پے میں مشرقی اور مغربی حزن کا محلول مرکب گردش کر رہا تھا۔ قدیم و جدید کی رد و بدل اور مفاہمت و مدافعت ایک با احساس شاعر کے لئے اچھی غذا کی حیثیت رکھتے تھے اکبر کی یہ خوش قسمتی تھی کہ وہ مزاحیہ شعور رکھنے کے علاوہ ایسے زمانے میں پیدا ہوئے تھے جس میں طنزیات کو پھولنے پھلنے کا بڑا اچھا موقع تھا۔ اردو شعرا میں ماحول کا اثر یا رد عمل اتنا صاف اور واضح نہیں محسوس ہوتا جتنا اسے ہونا چاہیئے۔ اس لئے کہ یہ اثرات بھیس بدل کر شاعری میں داخل ہوتے ہیں مگر اکبر الہ آبادی اس سلسلہ میں ایک استثنا رہیں ان کی شاعری میں ماحول کا رد عمل بہت صاف اور واضح ہے۔ اکبر کو اکبر بنانے میں ان کی انفرادیت کے علاوہ اس زمانہ کا بھی بڑا حصہ ہے جس میں وہ پیدا ہوئے تھے۔

اکبر الہ آبادی کی شاعری ہماری زبان میں ایک نیا کامیاب تجربہ تھی جس کو اکبر نے خود تکمیل تک پہنچا دیا ہے۔ ورنہ اکثر یہ دیکھا گیا ہے کہ جب زبان میں کوئی شاعر کسی نئی صنف سخن کو داخل کرتا ہے تو وہ اسے تکمیل تک نہیں پہنچاتا۔ وہ ایک روایت شروع کرتا ہے اور بعد کے آنے والے اسے مکمل کرتے ہیں۔ لیکن یہ اکبر کی خصوصیت ہے کہ انھوں نے اردو شاعری میں ایک نئی روایت شروع کی، اور اسے خود کمال تک پہنچایا۔ یہ دوسری بات ہے کہ بعد کے آنے والوں نے اپنے مزاحیہ شعور کی کمی یا کسی اور سبب سے اس تجربہ کو اور آگے نہیں بڑھایا۔ بہرحال اکبر کی شاعری ایک نیا تجربہ تھی۔ لہٰذا اس کی قدر و قیمت کا اندازہ لگانے کے لئے اور اس کی افادیت کو سمجھنے کے لئے ہمیں بہت سی ایسی باتوں کو اہمیت کے ساتھ پیش نظر رکھنا ہوگا۔ جو شاید دوسرے شاعروں کے سلسلہ میں بالکل ہی اہم تر ہوں۔

ہماری زبان میں ظرافت کا لفظ اس قدر محیط ہے کہ اسے ہر مضحکہ انگیز بات پر چسپاں کیا جا سکتا ہے، اور اسی وجہ سے ہم اکبر کو بھی ظریف شاعر کہتے ہیں، لیکن اکبر کی ظرافت کس قسم کی تھی۔ ان کی ظرافت کے محرکات کیا تھے، وہ اپنی ظرافت کے لئے خام مواد کہاں سے لاتے تھے، اور آخر میں ان کی ظرافت کی افادیت یا اہمیت کیا تھی، یہ وہ مسائل ہیں جن کے بغیر اکبر کی صحیح شخصیت واضح نہیں ہو سکتی ہے، ہمارے

بیشتر نقاد ظرافت کی مختلف قسموں میں امتیاز نہ کرنے کی وجہ سے اکبر کی نسبت یا تو غلط یا مبہم رائیں قائم کر لیتے ہیں۔

اگر ظرافت کی تحلیل کی جائے تو اس میں بالعموم تین جزو نکلتے ہیں، احساس برتری تمسخر اور زہرناکی یا غم و غصہ، انھیں تین جزوں کی مختلف مقداروں سے تیار شدہ مرکب ہجو، طنز یا مزاح کی شکل اختیار کر لیتا ہے، گویا ظرافت کے مختلف اقسام کی آفرینش ان اجزاء کی مخصوص کیمیاوی ترکیب سے وابستہ ہے بالفاظ دیگر انھیں اجزاء کو ایک مخصوص مقدار میں مرکب کرنے سے ہجو پیدا ہوتی ہے۔ اسی مقدار کے ایک مخصوص تغیر کے بعد طنز وجود میں آتا ہے اور انھیں اجزاء کی مقدار کا ایک دوسرا تغیر خالص مزاح کو پیدا کرتا ہے۔ مجموعی حیثیت سے یہ سب چیزیں اگرچہ ظرافت ہی کے ضمن میں آتی ہیں، مگر ان میں آپس میں بہت فرق ہے۔ یہ صحیح ہے کہ کسی ظریفانہ کلام میں ان اجزا کی مخصوص مقدار کا معلوم کرنا کافی دشوار ہے۔ اور یہ دشواری اس وقت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ جب یہ چیزیں کہیں تقریباً برابر مقدار میں جمع ہو جاتی ہیں اور اسی لئے طنز، مزاح یا وٹ کی کوئی قطعی تعریف بھی ممکن نہیں۔ پھر بھی چونکہ یہ ظرافت کے اقسام ہیں لہذا ان کی جنسیت ایک ہونے کے باوجود نوعیت آپس میں ایک دوسرے سے مختلف ہے علیحدہ علیحدہ نوعیت اس طرح متعین کی جا سکتی ہے کہ صحیح طنز وہ ہے جہاں زیادہ تمسخر کم زہرناکی، اور کم سے کم احساس برتری، لیکن اگر کوئی ایسا موقع ہو جہاں مصنف زیادہ تمسخر اور عطوفت کا اظہار کرے۔ اور بہت کم زہرناکی ظاہر کرے تو اس وقت قطعی طور پر اسے مزاح نگار یا طنز نگار کہنا مشکل ہو جائے گا۔ وٹ (WIT) کی تعریف اس لئے اور بھی مشکل ہو گئی کہ نقادوں میں خود اس بات پر اتفاق نہیں ہے۔ کہ وٹ کو ظرافت کے تحت میں لا بھی سکتے ہیں یا نہیں۔ زیادہ صائب رائے یہی ہے کہ وٹ بھی ظرافت کی ایک قسم ہے۔ بین (BAIN) کے خیال کے مطابق وٹ لفظوں کا کھیل ہے اس کی سب سے نمایاں خصوصیت لفظوں کا گھروندا ہوتا اور ایک ہی جملے سے متعدد معنی ظاہر ہونا ہے۔ اسی لئے بعض نقادوں کا یہ بھی خیال ہے کہ یہ صفت کسی طولانی عبارت یا مسلسل بیان کی خصوصیت نہیں

بن سکتی ہے، ہم کسی پورے ڈرامہ یا مضمون کو وِٹی (WITTY) نہیں کہہ سکتے اور
اگر کہیں گے بھی تو ہماری مراد یہ ہوگی کہ اس میں اس قسم کے جملے بکثرت ہیں۔ معنی لفظوں
کا ایجاز (ECONOMY OF WORDS) وِٹ کی سب سے ضروری شرط ہے
اکبر کے کلام کی سب سے بڑی اور نمایاں خصوصیت وِٹ ہی ہے۔ چنانچہ ایک
جگہ انھوں نے خود اس کا اقرار بھی کیا ہے۔

لطفِ سخن تو یہ ہے کہ نیچرل بھی ہو وِٹی بھی ہو

وِٹ اور مزاح کے فرق کو ایک طرح اور بھی ظاہر کیا جا سکتا ہے۔ مزاح انسان
کی فطری یا خود اپنے اوپر عائد کردہ مضحکہ انگیز چیزوں کی نقالی یا بیان ہے۔ یا ان مضحکہ انگیز
چیزوں کا بیان ہے جو اکثر کسی واقعہ، صورتِ حال یا کیرکٹر میں پائی جاتی ہیں۔ وِٹ
ان ہی مضحکہ انگیز چیزوں کے احساس کو بیدار کرانے کا نام ہے جو کسی ناگہانی یا غیر متوقع
حاشیہ آرائی سے بھی ممکن ہے اور ان مضحکہ انگیز چیزوں کا آپس میں مقابلہ کرنے سے
بھی۔ مزاح کسی اصل واقعہ یا فطری بات سے نشو و نما پاتا ہے، وِٹ صناعی اور تخیل
کی پیداوار ہوتی ہے۔ بالفاظ دیگر اگر مضحکہ انگیز کا بحیثیت مضحکہ انگیز کے بیان ہو تو
وہ مزاح ہے اور اگر اس کا انتقادی مطالعہ کیا جائے اور کسی چیز کی ضد کو سامنے رکھ
کر ایک دوسرے کا ظریفانہ انداز سے موازنہ کیا جائے تو یہ وِٹ ہے۔ اس فرق
کی طرف ولیم ہیزلٹ (WILLIAM HAZLITT) نے اپنے بعض لکچروں میں اشارہ
کیا ہے۔ اس فرق سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ اکبر کا خاص رجحان وِٹ کی طرف ہے
اس لئے کہ وِٹ عموماً دو چیزوں کے مقابلہ سے پیدا ہوتا ہے۔ اکبر کی ظریفانہ شاعری
میں مشرق اور مغرب کا موازنہ اگر سب کچھ نہیں تو بہت کچھ ضرور ہے۔ لہٰذا اس
اعتبار سے ان کا فن بھی وِٹ کا فن ہوا۔ گو یہ ان کے یہاں طنز و مزاح بھی پایا جاتا
ہے، لیکن ان کا فن بھی وِٹ کا فن ہوا۔ اگرچہ ان کے یہاں طنز و مزاح بھی پایا جاتا
ہے، لیکن ان کا زیادہ رجحان وِٹ ہی کی طرف ہے۔ اسی لئے ان کی شاعری کی عظمت
ظرافت کی کسی اعلیٰ قسم سے وابستہ نہیں ہے بلکہ اس مقصد سے وابستہ ہے جس کے
لئے انہوں نے اپنے کلام کو ظریفانہ بنا دیا ہے۔ ذیل کے اشعار بالترتیب وِٹ مزاح
اور طنز کی مثالیں بن سکتے ہیں:-

دیدنی ہے تماشائے مشینِ انقلاب
باپ تو قبلہ تھے بیٹا ایکوا ڈر ہوگیا
شیطان نے دیا یہ شیخ جی کو نوٹس
باطل ہی گیا ہے زور اب آپ کا ٹوٹ
آئندہ پڑھیں گے آپ لاحول اگر
فوراً داغوں گا ایک ڈنمیشن کا سوٹ

شو میکری شروع جو کی اک عزیز نے
جو سلسلہ ملاتے تھے بہرام گور سے
پوچھا کہ بھائی تم تو تھے تلوار کے دھنی
مورث تمہارے آئے تھے غزنین و غور سے
کہنے لگے ہے اس میں بھی ایک بات نوک کی
روٹی اب ہم کماتے ہیں جوتے کے زور سے
دعویٰ بہت بڑا ہے ریاضی کا آپ کو
طولِ شبِ فراق کو تو ناپ دیجئے

اب کہاں تک تکیے میں صرف ایمان کیجئے
تا کجا عشقِ بتانِ سست پیمان کیجئے
ہے یہی بہتر علیگڈھ جا کے سیّد سے کہوں
مجھ سے چندہ لیجئے مجھ کو مسلمان کیجئے

ظرافت کی سب سے اعلیٰ قسم مزاح ہے جس کا وجود اکبر کی شاعری میں بہت کم ہے۔ اسی لئے ان کی شاعری آفاقی سطح پر آنے کی بہت قوت رکھتی ہے۔ برگساں کا خیال ہے کہ مزاح کی اپیل[1] براہِ راست ذہانت سے ہے۔ اسی لئے خالص مزاح کی ترجمانی دوسری زبان میں بہت آسانی سے ہو سکتی ہے۔ وِٹ یا طنز اکثر زبان و بیان کا لباس اتارنے کے لئے تیار نہیں ہوتے۔ اگر ان کا ترجمہ دوسری زبانوں میں کر دیا جائے تو یہ کبھی اپنی لطافت کھو بیٹھتے ہیں۔ اگرچہ طنز میں اتنی تنگی نہیں ہوتی ہے اور اچھے طنز کا ابلاغ دوسری زبانوں میں ہو سکتا ہے، مگر وِٹ میں اس کی صلاحیت بہت کم ہوتی ہے۔ اکبر کے علاوہ بھی اردو ادب میں خالص مزاح کا وجود شاذ و نادر ہے۔ اس لئے کہ خالص مزاح کی آفرینش کے لئے شخصیت کی جتنی عظمت اور ادراک کی جس وسعت کی ضرورت ہے اس کے حامل ہمارے بہت کم ادیب نظر آتے ہیں۔ ہماری زندگی کا ہر شعبہ عوارض اور لوازم کا ایک مجموعہ ہے، ہمارے اکثر فنکار ابھی تک اتنی قدرت نہیں حاصل کر سکے ہیں۔ کہ

---

[1] ITS APPEAL IS TO PURE INTELLIGENCE

وہ چیزوں کو عالم تجرّد میں لا کر ان پہ کوئی حکم لگا سکیں، چونکہ خالص مزاح کی تخلیق بغیر تجربے کے ممکن نہیں ہے، لہٰذا اکثر شخصیتیں خالص مزاح پیدا کرنے سے قاصر رہتی ہیں۔ اس لئے کہ عوارض اور لوازم کے خمار کو الگ کئے بغیر خالص ذہانت تک رسائی مشکل ہے، ہنسنا اور ہنسانا کوئی مشکل فن نہیں ہے۔ ہر شخص بہت آسانی کے ساتھ ایسی صورت حال پیدا کر سکتا ہے کہ دوسرے ہنسنے لگیں، یہ بات نہ کسی ذہانت کی محتاج ہے اور نہ فنکاری کی اس لئے کہ ہر بیوقوف اور خارج از عقل شخص اسے برت سکتا ہے، ایک اعلیٰ مزاح نگار کی شخصیت اس سے بلند ہوتی ہے اس کا فن خود ٹھٹھا لگانا یا دوسروں کو محض ہنسانا نہیں ہے، بلکہ اس میں اتنی قدرت ہونی چاہیئے کہ وہ ساتھ ہی ساتھ ایک نکتہ انگیز ماحول بھی پیدا کر سکے اور طبائع کو اس طرح اُبھار سکے کہ دوسرے اشخاص اس کے ساتھ ان چیزوں پر ہنسنے کے لئے مجبور ہو جائیں جنھوں نے خود اسے ہنسنے پر مجبور کیا۔ ایک ظرافت نگار اپنے تجربات کی وسعت کی وجہ سے پہلے حقائق کے عالم میں جھانک کر کچھ منتخب چیزوں کو اپنی ذہانت کی گرفت میں لاتا ہے جو اسے ہنسنے پر مجبور کرتی ہیں۔ یہاں تک اس کا عمل زیادہ تر داخلی یا انفعالی ہوتا ہے اور ابھی تک اس کا مزاح آب و گل کے درمیان میں رہتا ہے، اس کے بعد ایک دوسری منزل آتی ہے۔ جب وہ اس مواد کی قطع و برید کرتا ہے اور اس مادہ سے ان نقوش کو مٹاتا ہے جو سرتا پا شخصی ہوتے ہیں اتنے عرصہ میں خارجی عوارض و لوازم سے بھی چھٹکارا حاصل ہو جاتا اور وہ مادہ خالص ذہانت کو چھو سکنے کے لائق ہو جاتا ہے پھر خارجیت یا ایک ظہور سے فعالیت کی منزل آتی ہے جبکہ وہ تیار شدہ مواد کی صورت گری میں مصروف ہوتا ہے اور اس بات کی کوشش کرتا ہے کہ دوسرے اشخاص کے ذہنوں کو ان راہوں سے روشناس کرے جن پر وہ خود پہلے چل چکا ہے اور اس طرح وہ ایک ایسے ماحول کو پیدا کر لیتا ہے جو دوسرے اشخاص کو ہنسنے پر مجبور کر دیتا ہے یہی وہ چیز ہے جس کو ادب میں مزاح کہا جاتا ہے، اس کے لئے فنکار کو مختلف ترکیبیں روبکار لانا پڑتی ہے۔ اور کوئی ایسی صورت اختیار کرنا پڑتی ہیں کہ جس سے اس کے مزاح کا مظاہرہ ہو جائے، یہ ترکیبیں اکثر مبالغہ آمیزی، تمسخر، تضاد یا رتبہ سے

گرانا ہو سکتی ہیں۔

یہیں سے ایک بات اور واضح ہو جاتی ہے وہ یہ کہ مزاح اور قہقہہ میں باہمی لزوم نہیں ہے اس لئے کہ ہر مزاح یقیناً ایک قہقہہ پیدا کرنے کی اہلیت رکھتا ہے لیکن ہر قہقہہ کے لئے ضروری نہیں ہے کہ وہ مزاح سے پیدا ہوا ہو۔ اکبر الہ آبادی کی شاعری میں قہقہہ ضرور ہے لیکن مزاح شاذ و نادر ہے۔ ان کا ذہن شدید طور پر روایات کا پابند تھا۔ انھوں نے چیزوں کو یا تو اپنی اصلی حالت میں بے نقاب کر کے دیکھنے کی کوشش نہیں کی یا ان کی شخصیت بذاتِ خود اتنی اہم اور وسیع نہیں تھی کہ وہ اپنی ظریفانہ شاعری کے مواد سے اس کے خارجی لوازم یا بیرونی اثرات کو جدا کر سکتے۔ یا اس سے شدید شخصی اثرات کو الگ کر سکتے اور اسے ایک آفاقی سطح پر لا سکتے، اسی وجہ سے وہ کوئی ایسی بات بہت کم کہہ سکتے ہیں جو خالص ذہانت (PURE INTALLIGENCE) کو اپیل کرے وہ ظرافت کے مخصوص حصاروں میں مقید رہ کر شاعری کرتے ہیں ان کے لئے یہ ممکن نہ ہو سکا کہ وہ اس قید و بند کو توڑ کر دائرہ سے باہر قدم نکالتے اکبر چیزوں پر ایک تماشائی کی طرح ہنستے تھے۔ ان میں ایک بڑے مزاح نگار کی طرح اتنی وسعت نہ تھی، کہ وہ اپنی کمزوریوں پر اسی طرح ہنس سکتے جس طرح اپنے ہمسایوں کی کمزوریوں پر۔ وہ اپنی کمزوریوں پر آنسو بہا سکتے تھے۔ لیکن مزاح سے ان کا علاج نہیں کر سکتے تھے، ایک عظیم مزاح نگار پہلے اپنے اوپر ہنسنے کی ہمت پیدا کر لیتا ہے، تب دوسروں کی درماندگی یا کمزوری پہ ہنسنا شروع کرتا ہے۔ وہ صرف تماشائی نہیں ہوتا ہے بلکہ "مبتلا" بھی ہوتا ہے۔ پھر دنیا میں تماشوں کی بھی کمی نہیں ہے۔ اچھے برے معمولی اور اہم سب ہی قسم کے تماشے دنیا میں دکھا دیتے ہیں۔ اس لئے اکبر کبھی تو صالح اقدار اور بے انتہا بلند منزلوں کے تماشائی بن جاتے ہیں۔ لیکن کبھی کبھی یہ محسوس ہونے لگتا ہے کہ جیسے وہ کسی شعبدہ باز کے کرتب دیکھ رہے ہوں اسی لئے ان کی شاعری کبھی بہت پست ہو کر ابتذال کی منزل میں آ جاتی ہے اور ان کی ظرافت معیار سے بہت نیچی معلوم ہوتی ہے اور کبھی وہ اصلاح اور ایجاد کی اسی منزل پہ نظر آتے ہیں کہ جہاں صرف بڑے بڑے مفکرین ہی کی رسائی ہو سکتی ہے یہ اتار چڑھاؤ ان کی شاعری میں کبھی اس تیزی کے ساتھ

آتا ہے کہ پڑھنے والا حیران رہ جاتا ہے اور اسے ایسا محسوس ہو کہ جیسے وہ اپنی غرفی سے بات کرتے کرتے ایک دم سے کسی سرکس میں پہنچ گیا ہے۔ مندرجہ ذیل مثالوں سے یہ بات واضح ہو سکتی ہے۔

جان شاید فرشتے چھوڑ بھی دیں	ڈاکٹر فیس کو نہ چھوڑیں گے
ٹپکتے ہیں وہ مضمون جنون زا میرے خامے سے	کہ اکثر ہوش ہو جاتا ہے باہر اپنے جامے سے
اک ڈنر میں کھا گیا اتنا کہ تن سے جان	خدمت قومی میں بارے جان نثاری ہو گئی
نجد میں بھی مغربی تعلیم جاری ہو گئی	لیلیٰ و مجنوں میں آخر فوجداری ہو گئی
بتوں کو مجھ سے توقع ہے مدح کی اکبر	یہ سن لیا ہے کہ اردو زبان سستی ہے
مجھ میں اظہار محبت ان میں اظہار کمال	میں وہاں مرنے گیا اور وہ کہیں گانے گئے
ہم سے چھین کر ہو گئی بزم ترقی کے سپرد	سچ کہا مرزا نے اپنا روح بھی کورٹ ہو گئی
جو سن چکے مری غزل تو بولے لا چندہ	جو کہنا ہے اتنا تو آج لیڈر بھی کر
حیا کی نگاہوں نے مارا ہے مجھ کو	نہیں چتونوں کی شرارت کچھ ایسی
باہم شب وصال غلط فہمیاں ہوئیں	مجھ کو پری کا شبہ ہوا ان کو بھوت کا
مری ناکامیابی کی کوئی حد ہو نہیں سکتی	صداقت چھپ نہیں سکتی خوشامد ہو نہیں سکتی
اس قدر تھا کھٹملوں کا چارپائی پر ہجوم	وصل کا دل سے مرے ارمان رخصت ہو گیا
قوم کے غم میں ڈنر کھاتے ہیں حکام کے ساتھ	رنج لیڈر کو بہت ہے مگر آرام کے ساتھ

اکبر اگرچہ ایک منفرد ذہن لے کر پیدا ہوئے تھے، ان کی انفرادیت میں ظریفانہ شعور بھی داخل تھا۔ مگر ان کی شاعری کا تمام و کمال محرک یہی چیز نہیں تھی اکبر کو زمانے نے بھی ظرافت نگار بنا دیا تھا۔ یہ ان کی وہ خوش نصیبی تھی کہ جو یا تو بہت کم شاعروں کے حصہ میں آتی یا جن کے حصہ میں آئی بھی اس نے اس سے فائدہ اٹھانے کی کوشش نہیں کی۔ اکبر نے جو زمانہ پایا تھا وہ ذہنی انقلاب کا زمانہ تھا۔ جس میں صالح طنز کے پیدا کرنے کی بڑی صلاحیت تھی، اس زمانہ میں دو تہذیبیں آپس میں ٹکرا رہی تھیں دو دھارے آپس میں متصادم ہو رہے تھے۔ اور انسانی تہذیب و تمدن فلسفہ و اخلاق اور شعور و ادراک میں نئے پرانے کی شدید تفریق رونما ہو رہی تھی۔ پرانی تہذیب کی زمین دور تک آس پاس کی

پھوٹنے والی کونپلوں کا خون چوسنا چاہتی تھیں اور نئی راہ و رسم کے نو شگفتہ پودے پرانی تہذیب کو اندر سے کھوکھلا بنانا چاہتے تھے۔ تہذیب کے لئے نئے رجحانات خواہ وہ اچھے ہوں یا برے اکثر وبائی امراض کی طرح پھیلتے ہیں۔ اور پرانے نظام کو اس کے بے کیف تسلسل یا نااہلیت سے گھبرا کر فنا کر دیتے ہیں۔ انسانی تاریخ میں یہ وقت بہت نازک ہوتا ہے لیکن برابر آتا رہتا ہے۔ ایسے وقت میں بالخصوص پرانے نظام کے متبعین بڑی کشمکش میں پڑ جاتے ہیں اس لئے کہ نئی پود کے لئے کسی کلچر کا قبول کر لینا آسان ہے۔ مگر پرانے کلچر کے خوگر افراد کے لئے اسے چھوڑنا بہت مشکل ہوتا ہے۔ ذہن کی یہ ناہمواری اکثر شدید تضاد کی طرف لے جاتی ہے۔ اور اگر کبھی اس لڑائی میں ذہنی اہلیت فیصلہ کرنے سے عاجز رہتی ہیں تو کلچر کی یہ کشمکش بالآخر جنگ و جدل میں تبدیل ہو کر فوج کشی کی معرکہ آرائیوں میں اپنی قسمت کو ڈال دیتی ہے اور پھر فوجی قہاریت اور عصری ایجادات مل کر کسی نہ کسی کو غالب کر دیتے ہیں۔ مگر ایسا کم ہوتا ہے تہذیبوں کی ٹکر زیادہ تر ذہنی ہوتی ہے، اور چونکہ زمانے کی قوتیں نئی تہذیب کی دست و بازو ہوتی ہیں لہٰذا یہ پرانے نظام کو بیخ و بن سے اکھاڑ کر پھینک دیتی ہے۔

اس موقع پر ایک گروہ بین بین رویہ اختیار کرتا ہے اور ہر طرف سے اچھائیوں کو سمیٹنے کا مدعی ہوتا ہے۔ مگر درحقیقت ایسا گروہ یا تو خود فریبی میں مبتلا ہوتا ہے یا اپنی قوت فیصلہ کی کمزوری کا جواز اس طرح ڈھونڈھتا ہے۔ اس چیز کی وضاحت اس لئے بھی ضروری ہے کہ اکبر نے کہیں کہیں ایسا ہی بین بین رویہ اختیار کرنے کی کوشش کی ہے۔

ایسے موقع پر ایک شاعر کی بالعموم اور ایک طنز نگار کی بالخصوص ذمہ داریاں بہت بڑھ جاتی ہیں۔ اکبر کے لئے یہ سوال ہو سکتا ہے کہ انھوں نے اپنے اوپر عاید شدہ ذمہ داریوں کو ادا کر دیا یا نہیں۔ اس منزل پر نقطہ نظر کا اختلاف بہت سی راہیں پیدا کر سکتا ہے، ان کے طنز اور ذمہ داری سے سبکدوشی کا حل ان اقدار میں مل سکتا ہے۔ جنھیں بنیاد بنا کر انھوں نے اظہار خیال کیا اور اسی ضمن میں یہ مسئلہ بھی آ جاتا ہے کہ وہ رجعت پسند تھے یا نہیں اور اگر

تھے تو کس حد تک۔

یہ صحیح ہے کہ ہر زمانہ مخصوص فرائض کا محرک ہوتا ہے، لیکن یہ فرائض مطلق نہیں ہوتے ہیں، بلکہ ہمیں اس انفرادیت کو بھی مع اس کے خصوصیات کے ذہن میں رکھنا چاہیئے جو ان فرائض کو قبول کرتی ہے۔ ایک فرد جن عقاید و رجحانات کا حامل ہوتا ہے انھیں کے اعتبار سے وہ فرائض کو قبول کرتا ہے۔ لہذا ایک شاعر کی بڑائی اس پر موقوف نہیں ہے کہ وہ زمانے اور اس کی ابھرتی ہوئی قوتوں کا ساتھ دے بلکہ وہ زمانہ کا مخالف رہ کر بھی بڑا شاعر ہو سکتا ہے، زمانہ کے مخالف سمت میں چلنے کے باوجود بڑے شاعر ہیں ان سے اختلاف کرنے کی بڑی گنجایش ہے لیکن اس سے ان کی عظمت پر کوئی حرف نہیں آتا ہے۔

اکبر نے زمانہ کی نبض پر ہاتھ رکھا اور انھیں مشرقیت کی مدد کے لیئے طنز و ظرافت کا اسلحہ سب سے زیادہ مؤثر معلوم ہوا۔ لیکن زمانہ کی قوتیں ان کے مخالف تھیں۔ ایک ذہنی انقلاب کے لیئے فضا تیار ہو چکی تھی۔ وہ آگے رہا، اور اکبر کو میدان چھوڑنا پڑا۔ ذہنی انقلاب کی رفتار بہت سست ہوتی ہے۔ نئے رجحانات پرانے خیالات کو یکسر نہیں فنا کرتے، ردو بدل کا یہ سلسلہ بہت وقت لیتا ہے جس میں بہت سی منزلیں آتی ہیں اور بے شمار وقفے ہوتے ہیں۔ اس کشمکش میں چار منزلیں بہت آسانی کے ساتھ نظر آ سکتی ہیں

(۱) جب نئے رجحانات چپکے چپکے زندگی کے جزئیات میں داخل ہوتے ہیں اور پرانے نظام کے پابند چونکتے ہیں تو وہ شروع میں اسے ناقابل توجہ چیز سمجھتے تھے اور اسے اپنے مخصوص اخلاقی اقدار کے ضمن میں لا کر شرافت اور نجابت سے میرا سمجھتے ہیں، ان کی نظروں میں اس کی حیثیت ایک عیب کی سی ہوتی ہے اس کے برتنے والوں کو احمق سمجھا جاتا ہے اور یہ خیال ہوتا ہے کہ یہ خود بخود فنا ہونے والی چیز ہے

(۲) جب یہ "عیب" پھیلنے لگتا ہے تو سنجیدہ لہجہ میں اس پر روشنی ڈالتے ہیں اور لیتے دینائے نوع کو اس کی خرابیوں سے باخبر کرتے ہیں۔

(۳) جب اتنے عرصہ میں نیا نظام قوت حاصل کر لیتا ہے اور اپنے فطری محرکات

اور عصری ہونے کی وجہ سے ایک ناقابل انکار حقیقت بن جاتا ہے، اور یہ محسوس ہو جاتا ہے کہ اس کا فنا کرنا محال ہے تو اس کا مذاق اڑانا شروع کرتے ہیں اور اسے طنز و ظرافت کا نشانہ بنا لیتے ہیں۔ یہ علاج اس لئے تجویز کیا جاتا ہے کہ انسان اس سے بہت گھبراتا ہے کہ دوسرے اس پر ہنسیں۔

(۴) اس جنگ کا آخری درجہ محض حسرت و یاس کا ہوتا ہے جس میں بجھتی ہوئی شمع پر آنسو، اور چڑھتے ہوئے آفتاب پر غم و غصہ کا اظہار کیا جاتا ہے غم و غصہ دماغ کی باریک راہوں میں گردش کرتا رہتا ہے۔ لیکن حسرت و یاس کے الفاظ آشنائے لب ہو جاتے ہیں۔ حسرت و یاس کی یہ تان اکثر اپنی ہلاکت کی خواہش اور اس نظام کے مکمل طرح پھیلنے سے قبل خود دنیا کو چھوڑ دینے کی تمنا یا قبر پر ٹوٹتی ہے، ہر ذہنی لڑائی میں یہ چار منزلیں آتی ہیں۔ اکبر الہ آبادی کے یہاں یہ منزلیں بہت وضاحت کے ساتھ نظر آتی ہیں۔

پستی قوم کے جب آ گئے دن اکبر　　اونچے درجوں میں ہوئے عقل کے دشمن پیدا!
پاکیزگی نفس کی دشمن مئے ہے　　انسان کو خراب کرنے والی شے ہے
شیطان کی ہے پرائیویٹ سکریٹری　　مسلم اور اس کو منھ لگائے ہے ہے
بحر آزادی میں یہ کیا تموج ہو گیا　　قاصرات الطرف کو شوق تبرج ہو گیا

جو بات مناسب ہے وہ حاصل نہیں کرتے　　جو اپنی گرہ میں ہے اسے کھو بھی رہے ہیں
بے علم بھی ہم لوگ ہیں غفلت بھی ہے طاری　　افسوس کہ اندھے بھی ہیں اور سو بھی رہے ہیں

کیوں رنگ حق پوش میں آؤ　　غیرت پکڑو جوش میں آؤ
مذہب کے آغوش میں آؤ　　غافل نیندو ہوش میں آؤ

چالیس سال سے ہے نئی روشنی کا دور　　کیونکر اسے کہوں کہ سراسر فضول ہے
البتہ ایک عرض کروں گا دبی زبان سے　　یہ خوشنما بہت ہے، مگر بے اصول ہے
ہوئے اس قدر مہذب کبھی گھر کا منہ نہ دیکھا　　کٹی عمر ہوٹلوں میں مرے اسپتال جا کر

ہم کیا کہیں احباب کیا کار نمایاں کر گئے — بی اے ہوئے، نوکر ہوئے، پنشن ملی اور مر گئے

جناب حضرت اکبر ہیں حامی پردہ — مگر وہ کب تک اور ان کی رباعیاں کب تک
تمہیں اس انقلاب دہر کا کیا غم ہے اے اکبر — بہت نزدیک ہیں وہ دن نہ تم ہوگے نہ ہم ہوں گے
تجھ کو کیا کسی کی ہوا تے فدائے گل — مجھ کو کیا کسی کی ادا تے فدائے قوم
آ عندلیب مل کے کریں آہ و زاریاں — تو ہائے گل پکار میں چلاؤں ہائے قوم
نہ حالی کی مناجاتوں کی پروائی زمانے نے — نہ اکبر کی ظرافت سے رکے یاران خود آرا

اردو زبان میں الفاظ کی ظرافت کے لئے جس قدر پہنائی ہے اتنی دوسری زبانوں میں مشکل سے ملے گی۔ ہمارے یہاں زبان کی بندش اور اشعار کی ٹکنیک لفظی ظرافت کو بہت جلد قبول کر لیتی ہے۔ معنی کی ظرافت نسبتاً کم ملتی ہے، خیال کی ظرافت اچھی خاصی مقدار میں ہے، اکبر الہ آبادی کی ظرافت بھی زیادہ تر الفاظ کا راستہ تلاش کرتی ہے، ان کے تقریباً تمام وہ اشعار جن میں انھوں نے انگریزی الفاظ استعمال کئے ہیں اسی قسم کی ظرافت کو ظاہر کرتے ہیں۔ ان اشعار کے معنی بذات خود کسی مضحک پہلو کے حامل نہیں ہیں۔

ان کی دست ناز سے پائی ٹی — اب کہاں باقی ہے ہم میں پائٹی

یہ شعر اس قسم کی ظرافت کا مکمل نمونہ ہے۔ اگر اس کے معنی پہ غور کیا جائے تو کس طرح بھی یہ ظرافت کے ضمن میں نہیں آ سکتا ہے۔ خیال کی ظرافت اکبر کے یہاں جگہ جگہ ملتی ہے اور اگر وہ مخصوص پابندیوں میں نہ جکڑے گئے ہوتے تو خیال ہی کی ظرافت ان کے یہاں اہم چیز ہوتی ؎

در پیش ہے منزل عدم اے اکبر — اس راہ میں ریل کی ضرورت ہی نہیں

کیونکر خدا کے عرش کے قائل ہوں یہ عزیز — جغرافیہ میں عرش کا نقشہ نہیں ملا

پارک میں ان کے دیا کرتا ہے اسپیچ وفا — زاغ ہو جائے گا اک دن آنریری عندلیب

رقیبوں نے رپٹ لکھوائی ہے جا جا کے تھانے میں   کہ اکبر نام لیتا ہے خدا کا اس زمانے میں

ان اشعار میں زیادہ تر خیال ظریفانہ ہے۔ اکبر کا فن جہاں لفظی ظرافت کے محور پر گھومتا ہے وہاں بلند نہیں کیا جا سکتا ہے پھر بھی لفظی شاعری کو بعض جگہ انھوں نے بڑے سلیقہ سے نبا ہا ہے۔ خیال کی ظرافت پیدا کرتے ہیں اکبر نے اکثر بہت جدت سے کام لیا ہے اور کامیاب رہے ہیں۔ معنی کی ظرافت سے ان کے کلام میں اور اقسام کے مقابلے میں کم ہے اور کہیں اس قسم کی ظرافت ان کے یہاں ملتی بھی ہے تو وہ اس میں بیشتر کامیاب نہیں ہوتے ہیں۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ ان کا ذہن خیال آفرین ضرور تھا۔ لیکن معنی آفرین نہیں تھا۔ ان کے ذہن میں وہ قوت موجود تھی جو چیزوں کا صاف اور واضح عکس قبول کرتی ہے۔ اور پھر ان کے مضحک پہلوؤں کی طرف منتقل ہو جاتی ہے۔ لیکن وہ قوت کم تھی جو چیزوں کی تحلیل اور ان کو آپس میں متمیز کرتی ہے۔

اس سلسلہ میں ایک دلچسپ حقیقت قابل غور ہے۔ ہمارے ادب میں نظیر اکبرآبادی کے علاوہ کوئی شاعر ایسا نہیں گزرا جس نے زندگی کے روزمرہ ظاہر ہونے والے واقعات اور حادثات سے اتنا فائدہ اٹھایا ہو جتنا اکبر نے اٹھایا ہے۔ واقعات ہی نے اکبر کو شاعر بنا دیا، اور ان کی پوری شاعری واقعات کا رد عمل ہے۔ ان کے اشعار خود اس امر کی غمازی کرتے ہیں کہ وہ کسی نہ کسی واقعہ سے متاثر ہو کر ڈھالے گئے ہیں۔ خود ان کے جاننے والوں کا بیان ہے کہ جب کوئی واقعہ سنتے تھے تو فوراً شعر کہہ دیتے تھے۔ ان کی یہ صفت ہمیں ان کے ذہن کے ایک خاص گوشہ سے متعارف کرتی ہے۔

زندگی اور اس کے گرد و پیش سے ہر شاعر متاثر ہوتا ہے۔ ماحول جب کسی مخصوص فرد پر اپنے اثر و نفوذ کی کمند ڈالتا ہے تو اس کے لئے اس سے فرار ممکن نہیں ہوتا۔ لیکن یہ با اثر چیزیں اپنی نوعیت کے اعتبار سے یکساں نہیں ہوتی ہیں، ماحول میں کلچر، تمدن، اخلاقیات چھوٹے بڑے واقعات سب ہی چیزیں شامل ہیں، اور چونکہ شاعر کی نظر خاص طور سے زندگی ہی پر ہوتی ہے، لہٰذا یہی چیزیں اس کی شاعری کے لئے محرک بنتی ہیں۔ ان میں سے بعض چیزیں انسانی دماغ پر براہ راست اثر ڈالتی ہیں، اور انسانی ذہن کسی نئے خیال یا کسی مخصوص تجربہ کی نئی تحلیل کی طرف موڑ دیتی ہیں۔ جو بالآخر شعر بن کر ظاہر ہوتی ہے۔ بعض دوسری چیزوں کا اثر بالواسطہ ہوتا ہے۔

یعنی ایک مخصوص جز کوئی اثر نہیں پیدا کرتا۔ بلکہ جزئیات کا ایک مجموعہ آفرینش خیال میں مدد دیتا ہے۔ جب شاعر ایسی چیزوں سے خام مواد حاصل کرتا ہے یا ان چیزوں کے تجربے سے نقطۂ نظر کو زندگی پر اظہار خیال کرتا ہے۔ تو اس کے ذہن میں غیر معمولی اپج کا ہونا ضروری ہے۔ اس لئے کہ جزئیات مختلف سمتوں سے اثر ڈالتے ہیں، لہذا غیر معمولی طور پر رسا ذہن ہی ان میں ربط اور وحدت کو تلاش کر سکتا ہے۔ لیکن وہ شاعر جو زندگی کے صرف ان جزئیات کو کام میں لاتا ہے جن کا اثر سیدھا اور سپاٹ ہوتا ہے، کسی مخصوص دجہ بیرت کا مالک نہیں ہوتا ہے۔ ایسا شاعر اس کے نظریات اس کے خام مواد کی وجہ سے زیادہ واضح اور براہ راست معلوم ہوتے ہیں۔ اکبر الہ آبادی کی شاعری کا [illegible] واقعات ہیں۔ واقعات کی اثر اندازی زیادہ تر براہ راست ہوتی ہے۔ لہذا اکبر جب کسی واقعہ سے متاثر ہو کر زندگی پر کوئی ریمارک کرتے ہیں تو وہ بالکل ارضی اور براہ راست معلوم ہوتا ہے۔ اسی لئے اکبر خواہ اپنے دماغ کے کسی گوشہ سے کوئی بات نکالیں وہ نشانہ پر ٹھیک بیٹھتی ہے اکبر کی شاعری میں راست روی کی بنیاد اسی چیز پر ہے کہ وہ پیچیدہ اور مٹے جلے تاثرات کو کم استعمال کرتے ہیں۔ لیکن یہ بات جہاں اکبر کی ایک خصوصیت کو ظاہر کرتی ہے۔ وہاں ان کے لئے ایک نقص کو بھی واضح کرتی ہے اور وہ یہ کہ اکبر کے لئے ایک بڑے شاعر کی طرح یہ ممکن نہیں تھا کہ وہ زندگی کے ان جزئیات کو جمع کر کے جو انسانی ذہن پر بالواسطہ اثر ڈالتے ہیں کوئی اظہار خیال کریں، اکبر کی شاعری جہاں یہ ظاہر کرتی ہے کہ وہ براہ راست اثر ڈالنے والی چیزوں سے متاثر ہو کر حقائق کی طرف براہ راست مڑ سکتے تھے اور واضح نقطۂ نظر پیدا کر سکتے تھے، وہاں اس کو بھی ظاہر کرتی ہے کہ ان میں ایک بڑے شاعر کی (غالب شاید اس کی سب سے اچھی مثال ہوں) وہ خصوصیت موجود نہ تھی جو زندگی کی بے شمار جزئیات کی ترکیب سے پیدا ہوتے والے گوناگوں اثرات کا تجزیہ کرتی ہے۔ اور پھر شاعر کے لئے ایک واضح اور مربوط نقطۂ نظر کو پیدا کرتی ہے۔ یہی سبب تھا کہ اکبر واقعات سے متاثر ہوتے تھے۔ کیونکہ ان کی طبیعت پیچیدگیوں کی عادی نہیں تھی، اور یہی وجہ ہے کہ اردو کے بڑے شاعر مثلاً غالب وغیرہ کے

یہاں براہِ راست اثر انگیز چیزوں کی طرف کوئی خاص رجحان نہیں ملتا ہے۔ اس لئے کہ وہ ایک ایسے ذہن کے مالک تھے جو اس سے زیادہ پیچیدہ چیزوں کو سلجھانے پر قادر تھا۔

ان چیزوں کے واضح ہو جانے کے بعد ایک اہم مسئلہ سامنے آتا ہے اور وہ ان اقدار کی تحقیق ہے جن پر اکبر نے اپنی شاعری کی بنیاد رکھی ہے۔ یعنی یہ کہ ان کے طنز کی افادیت اور ذاتی قیمت کیا ہے۔ اس منزل پر نظریات اور رجحانات پسندیدگی اور ناپسندیدگی کا اختلاف خاص اصولی اختلاف بن جاتا ہے۔ اکبر کی شاعری میں یہ منزل دلچسپ بھی ہے، اور خطرناک بھی۔ اسی لئے ان کی شاعری کا یہ پہلو سب سے زیادہ اہم بھی ہے اختلافی بھی۔

اکبر کے سارے طنز کا بنیادی تصور مشرق بنام مغربیت ہے۔ ان کا ذہن مغرب اور مشرق کے مقابلہ اور پھر مشرقیت کو ترجیح دینے کی کاوش کرتا رہتا ہے۔ لیکن اُن کے مشرقیت اور مغربیت کے بنیادی تصور پر غور کیا جائے تو بہت جلد یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ ان کے مشرقیت کے تصور میں کافی غلو پایا جاتا ہے۔ اور مغربیت کے تصور میں کافی غلط فہمی ہے۔ وہ مشرقیت اور مغربیت کے بنیادی تصورات سے بحث نہیں کرتے ہیں۔ اور نہ ان کا مقابلہ کرتے ہیں۔ تو وہ اپنی شاعری کی بنیاد مشرق اور مغربیت کے کلچر کے موازنہ پر رکھتے ہیں۔ انھوں نے مشرقیت کے دائرہ کو حقیقت سے تنگ کر دیا تھا، وہ حقیقت میں اتنا تنگ نہیں ہے اور اسی طرح انھوں نے مغربیت کو حقیقت سے خطرناک بنا دیا تھا وہ اتنی خطرناک بھی نہیں ہے۔ انھوں نے مشرق اور مغرب کے لباس کو ان کی روح اور اساس سمجھ لیا ہے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ انہوں نے سطحی باتوں کو اپنے طنز کا نشانہ بنایا۔ دوسری چیز یہ ہے کہ دو تہذیبوں کے نقاد ہونے کی حیثیت سے ان کا فرض تھا کہ وہ زمانہ کی تبدیلی کے اعتبار سے ان کی افادیت پر غور کرتے اور یہ معلوم کرنے کی کوشش کرتے کہ مستقبل کے بڑھتے ہوئے اقتصادی مسائل سے عہدہ برآ ہونے کے لئے کونسا کلچر زیادہ مفید ہو سکتا ہے۔ انھوں نے بنیادی مسائل سے عہدہ برآ ہوتے کونسا کلچر زیادہ مفید ہو سکتا ہے۔ انھوں نے بنیادی مسائل پر غور کرنے کی تکلیف نہیں کی ہے اور جہاں ان مسائل پر انہوں نے غور بھی کیا ہے۔ وہاں کشادہ دلی پیدا کرنا ان کے لئے ممکن نہیں ہو سکا جس کے بغیر

صحیح نتیجہ پر پہنچنا ممکن نہیں ہو سکتا ہے۔ ان ہی معنوں میں ان کو رجعت پسند بھی کہا جا سکتا ہے۔ اگر وہ مشرق اور مغرب کے واقعی کلچر کا مقابلہ کرتے تو شاید ان پر رجعت پسندی کا الزام نہ آتا۔ لیکن انھوں نے مغرب کی ہر چیز کو مشکوک نگاہوں سے دیکھا اور اس کے نتیجہ میں ان چیزوں کو قبول کرنے سے بھی انکار کیا جن کی افادیت دنیا کی تمام قوموں میں، خواہ وہ آپس میں تہذیب اور اخلاقیات کے اعتبار سے کتنی ہی مختلف کیوں نہ ہوں مسلّم ہے۔ اکبر کی شدت پسندی نے جہاں اکبر میں ایک صالح جذبہ پیدا کیا اور انھوں نے مشرق کو مغرب کی ذہنی غلامی سے بچانے کی کوشش کی، وہاں انھوں نے بجلی کی روشنی، پائپ کا پانی، ٹائپ کا حرف اور اس قسم کے بے شمار چیزوں کے خلاف بھی احتجاج شروع کر دیا۔

شاید یہ چیز ایک مغالطہ معلوم ہو اور اکبر الٰہ آبادی کے طنز کو مشرق و مغرب کے کلچر سے وابستہ سمجھا جائے اس لیے کہ ان کے طنز کا نشانہ مغرب کے داخلی اور خارجی اوصاف ہیں۔ مگر یہ ابہام اس طرح زائل ہو سکتا ہے کہ کلچر کے صحیح مفہوم کو سمجھنے کے بعد کلچر اور سوشل ایکٹ، سماجی افعال، کے صحیح فرق کو بھی ذہن میں رکھا جائے، اکبر شاید اس فرق سے واقف نہیں تھے اور اب بھی بہت سے لوگ اس فرق سے ناواقف ہونے کی وجہ سے سوشل ایکٹس کو کلچر میں داخل سمجھتے ہیں۔ حالانکہ ان دونوں میں بہت فرق ہے۔ سوشل ایکٹ وہ چیز ہے جو کبھی کبھی جانوروں میں بھی نظر آ جاتی ہے۔ بندروں کا بعض وقت اجتماعی حملہ یا ایک کے کسی مصیبت میں گرفتار ہو جانے پر دوسرے بندروں میں امداد اور اپنے ساتھی کو بچا لینے کا جذبہ سوشل ایکٹ کہا جا سکتا ہے۔ یا اگر اس مثال سے اختلاف ہو تو ANIMAL SCIALOGY کے موضوع پر معمولی سے معمولی کتاب اس چیز کو واضح کر سکتی ہے۔ برخلاف اس کے کلچر جانوروں میں بلکہ بعض انسانوں میں بھی مطلق نہیں پایا جاتا ہے۔ عام طور پر خیال کیا جاتا ہے کہ مشرق میں نشست و برخاست کے مخصوص آداب، دعا سلام کے معین کلمات رہنے سہنے کے بندھے ٹکے اصول یہاں کے کلچر میں داخل ہیں اور اسی طرح مغرب میں چھری کانٹا، پتلون ٹائی، نشست و برخاست، دید و بازدید کے طریقے وہاں کے کلچر میں داخل ہیں، حالانکہ ایسا نہیں ہے یہ تمام چیزیں سوشل ایکٹ ہیں، یہ دوسری

بات ہے کہ قوموں کا کلچر ان کے سوشل ایکٹس پر بہت اثر انداز ہوتا ہے۔ اور کلچر کی تبدیلی یا پستی کے ساتھ ان کے سوشل ایکٹ بھی معقول یا نامعقول ہو جاتے ہیں۔ پھر بھی موثر اور متاثر میں بہت فرق ہوتا ہے شاید اکبر بھی ہمارے عام لوگوں کی طرح اسی غلط فہمی میں مبتلا تھے۔ اسی لئے انھوں نے کلچر کو چھوڑ کر مشرق و مغرب کے سوشل ایکٹس کے مقابلہ اور ان کی برتری پر بحث کی ہے اور اسی لئے ان کے طنز میں گہرائی مفقود ہے۔ کیونکہ وہ انسانی حیات کے سطحی مدارج پر نظر رکھتے ہیں۔ اور اسی بنا پر ان کے طنز میں مہارت زیادہ اور بصیرت کم ہے۔ اکبر کے یہاں مشرقیت اور مغربیت کا کوئی واضح تصور نہیں ملتا ہے اور نہ انھوں نے ان دونوں کا مقابلہ کیا ہے ان کے یہاں زیادہ تر مشرق اور مغرب کے خارجی اقوال سے بحث کی گئی ہے۔

اکبر کی اس کوتاہی کے سلسلہ میں چند باتیں قابل غور ہیں، کلچر اور سوشل ایکٹ اگرچہ ایک دوسرے سے جدا ہیں پھر بھی جس طرح شخصیت خارجی موثرات سے اثر قبول کئے بغیر نہیں رہ سکتی اسی طرح سماجی افعال بھی کسی نہ کسی زاویہ سے کلچر پر اثر انداز ہوتے ہیں، یا کلچر سماجی افعال پر اثر ڈالتا ہے۔ سماجی افعال کا کسی بڑے پیمانہ پر تغیر یا اصلاح کلچر ہی کے واسطہ سے ممکن ہے۔ چاہے یہ اثر بہت وضاحت کے ساتھ محسوس نہ کیا جاسکے۔ لہذا سوشل ایکٹ کے واسطہ سے کلچر پر تنقید اگرچہ دور از کار اور بعید از قیاس چیز معلوم ہوتی ہے، پھر بھی کچھ نہ کچھ افادیت ضرور رکھتی ہے دوسری چیز یہ ہے کہ اردو شاعری (فارسی سے فیض حاصل کرنے کی وجہ سے) کا عام رجحان مخصوص علامات وضع کرنے کی جانب رہا ہے، گل و بلبل، ساغر و مینا، ساقی، شمع، پروانہ، یہ تمام الفاظ شاذ و نادر ہی اپنے اصلی معنوں میں استعمال ہوتے ہیں ورنہ ان سب کو ایک دوسرے مفہوم کی ادائگی کا ذریعہ یا کسی اور مقصد کے لئے بطور علامت (SYMBAL) یا اشارہ کے استعمال کیا جاتا ہے۔ اکبر نے اگرچہ اپنی شاعری کا رخ بدل دیا تھا۔ لیکن ان اردو شاعری کی دیرینہ روایات سے گریز کرنا ممکن نہیں تھا، اسی لئے انھوں نے اپنے موضوع کی مناسبت سے اپنی شاعری کے لئے نئے علامات (SYMBOLS)

وضع کئے یہ علامات اپنے مفہوم اور اطلاقات (APPLICATIONS) کے اعتبارات اتنی ہی وسعت رکھتے تھے۔ جتنی کہ اردو شاعری کے پرانے علامات اکبر کے یہاں کوٹ، پتلون، بال، ٹائی اور اس طرح کی سیکڑوں دوسری علامتیں اپنے اصلی معنوں تک ہرگز محدود نہیں ہیں، یہ چیزیں اپنی اصل کے اعتبار سے براہ راست یا بالواسطہ سوشل ایکٹس میں داخل ہیں۔ لیکن اکبر نے ان سے بہت بڑے معانی کو ادا کیا ہے، ان کے یہاں ان تمام چیزوں کو ایک بڑی حقیقت کے بیان کے لئے بطور اشارہ یا علامت کے استعمال کیا گیا ہے۔ بالفاظ دیگر ان کے یہاں مشرق اور مغرب کے سوشل ایکٹس وغیرہ ان کے طنز کا نشانہ ہیں، بلکہ ان کی نمائندگی کرتے ہیں۔ انہوں نے ایسا اپنی مجبوری کی بنا پر کیا یا لاعلمی کی بنا پر۔ اس بحث میں پڑنے سے کوئی خاص فائدہ نہیں ہوگا۔ بہرحال وہ مشرق اور مغرب کی روح سے نہیں واقف معلوم ہوتے ہیں، مگر ان کے طنز کے شعلوں کی لپک وہاں تک ضرور پہنچی ہے۔

ایک اہم بات اور سامنے آتی ہے۔ اکبر (کی شاعری) کا زمانہ اگرچہ ذہنی انقلاب کا زمانہ ضرور تھا۔ ہندوستان اپنے حکمران سے متاثر ہو رہا تھا۔ اور مغربی آداب و تہذیب کے ظاہری اور باطنی تصورات حیات ہندوستانیوں کے صرف اعمال اور روزمرہ میں نہیں بلکہ دلوں میں بھی جگہ پا رہے تھے، لیکن اس وقت مغربیت کسی نظریہ (OUTLOOK) کی حیثیت سے نہیں قبول کی جا رہی تھی۔ لوگوں کا عام رجحان مغربی اثرات قبول کرنے کی طرف ضرور تھا، لیکن مغربیت کے واقعی تصورات لوگوں کے ذہن آشنا نہیں تھے۔ جو لوگ اپنی دانست میں مغربیت کو قبول بھی کر رہے تھے وہ اس کے صحیح مفہوم سے ناواقف تھے۔ اور مغربیت کو مخصوص چیزوں ہی میں محدود سمجھتے تھے۔ مغرب کی پذیرائی نظام حیات نہیں، بلکہ نظام عمل کی حیثیت سے ہو رہی تھی۔ جس طرح آج کل اشتراکیت، اشتمالیت یا جمہوریت وغیرہ ایک نظریہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اور اسی حیثیت سے قبول کئے جاتے ہیں۔ اکبر کے زمانے میں مغربیت کی یہ حیثیت نہیں تھی۔ اس زمانہ میں مغربیت چند مخصوص عادات و اعمال کی پیروی اور پابندی کے مرادف تھی۔ لوگ مغربیت سے مراد روح مغربیت نہیں لیتے تھے۔ بلکہ (خواہ کسی وجہ سے بھی ہو) ان کے نزدیک مغربیت کا مفہوم وہی کوٹ، پتلون، ٹائی، ڈاسن کے بوٹ

اور بالی وغیرہ تھا، ایک طبقہ ان اقبال کے خلاف بھی تھا۔ اکبر نے اس طبقہ کی نمائندگی کی اور اپنے طنز کا نشانہ انھیں چیزوں کو بنایا۔ لہٰذا اکبر پر یہ الزام ضرور عاید کیا جا سکتا ہے کہ انھوں نے مغربیت کی روح کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی۔ لیکن اس کا حل یا جواز اس طرح نکل آتا ہے۔ انھوں نے شعور سے زیادہ اپنے مقصد کو پیش نظر رکھا اور ان چیزوں پر طنز کیا جو اس زمانہ میں لفظ مغربیت سے مراد لی جاتی تھی۔ اگرچہ یہ چیز شعوری طور پر اکبر کے یہاں نہیں، جیسے انھیں اس کا احساس نہیں تھا۔ کہ مغربیت دراصل اور چیز ہے اور مغربیت ان دنوں مغربیت کے جو معنی سمجھے جاتے ہیں اس میں وہ محدود نہیں ہے، اس بنیاد پر یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ان کی بصیرت اوسط درجہ سے زیادہ نہیں تھی۔ وہ مغربی اقبال اور مغربیت میں تفریق نہیں کر سکتے تھے۔ پھر بھی ان کا طنز ان کے مقصد سے ہم آہنگ تھا۔ انھوں نے مغربیت کو ایک رائج الوقت سکہ کی حیثیت سے پرکھا۔ ان چیزوں کے باوجود ان کی شاعری میں ایسے مواقع کی نشان دہی کی جا سکتی ہے جہاں انھوں نے مغربیت کی روح تک پہنچنے کی کوشش کی ہے، اگرچہ وہ اس میں کامیاب بہت کم ہوئے ہیں۔ اور یہ چیز صرف اس بات کا ثبوت ہو سکتی ہے کہ ان کے شعور کے کسی حصہ میں نامکمل طرح یہ بات موجود تھی کہ مغربی روح کوئی اور چیز ہے۔ انھوں نے کہیں کہیں یہ احتجاج کیا ہے کہ کوٹ، پتلون کے ساتھ جب مغربی روح نہیں ہے تو یہ چیزیں بھی حماقت میں داخل ہیں۔

ہے زور نمود کا اثر کیا
جب مغز نہیں تو لفظ سر کیا

ہر چند کہ کوٹ بھی ہے پتلون بھی ہے — بنگلہ بھی ہے پاٹ بھی ہے صابون بھی ہے
لیکن میں تجھ سے پوچھتا ہوں ہندی — یورپ کا تری رگوں میں کچھ خون بھی ہے

لیکن جب کوئی ایسا موقع آتا ہے کہ یورپ کی روح پر وہ طنز کر سکیں تو وہ اس سے بہت کم فائدہ اٹھاتے ہیں۔ "یورپ کے خون" کا حوالہ ان کے یہاں شاذ و نادر ہے، لیکن بنگلہ، پاٹ، صابن وغیرہ کے بعد سفید چمڑے کی طرف ان کا اشارہ زیادہ ہے۔

اکبر کے خیال کے مطابق چونکہ یورپ سے آئی ہوئی تہذیب مسلمانوں کو ان کی

تہذیب سے دور رہی تھی جس کی وجہ سے وہ اپنے ان روایات کو بھی چھوڑ رہے تھے جنھیں صدیوں کی شکست و ریخت کے بعد مستحکم کیا گیا تھا۔ نظرتاً وہ ایسے محرکات کی جستجو میں تھے کہ جنھیں بروئے کار لاکر تہذیب کے گرتے ہوئے ایوان کو دوبارہ مستحکم کیا جائے۔ اور مٹتی ہوئی روایتوں کو تازہ خون پہنچا کر زندہ رکھا جائے اس کے لئے انھیں مذہبی وسیلہ سب سے بہتر معلوم ہوا، یہی وہ نکتہ تھا جس کی بنا پر اکبر نے مذہب ہی پناہ لی اور بار بار مذہب ہی کی جانب لوگوں کو توجہ دلائی اس لئے کہ ان کا مقصد یہ نہیں تھا کہ مسلمان صرف زندہ رہیں۔ بلکہ مع اپنے اسلام کے زندہ رہیں۔ اس سلسلہ میں سر سید کا بھی نام لیا جا سکتا ہے اس لئے کہ انھوں نے مسلمانوں کی شیرازہ بندی کی کوشش کی پھر بھی دونوں میں بڑا فرق ہے۔ اکبر کی مسلمانوں سے محبت صوفیانہ ہے جس میں جد و جہد کا کوئی عملی پہلو نہیں ملتا ہے جبکہ سر سید اس کے بالکل برعکس ہیں۔ ایک بڑا نکتہ جو اکبر کو نہیں معلوم تھا اور سر سید کو معلوم تھا یہ ہے کہ مسلمانوں کے زوال کا سبب صرف دین سے دوری نہیں بلکہ دنیا سے دوری ہے اکبر نے ہر طرح کے زوال کا سبب دین سے دوری سمجھا یہ غلط تھا، اگر وہ یہ غور کر لیتے کہ اور قومیں بھی اپنے دین سے منحرف ہو رہی ہیں۔ مگر ان میں وہ زوال نہیں ہے تو شاید یہ مسئلہ ان کے لئے صاف ہو جاتا۔ چند مثالیں مقصد کی وضاحت کے لئے درج کی جاتی ہیں :۔

دین کی الفت دوں سے ان کے یوں ہی گر مٹی   مسلم اٹھ جائیں گے، رہ جائے گی یونیورسٹی

انگریز خوش ہے مالک ایڈیلین ہے   ہندو مگن ہے اس کا پڑا لین دین ہے

بس اک ہمیں ہیں ڈھول میں پول اور خدا کا نام
بسکٹ کا صرف چور ہے لمنڈ کا پیین ہے

تماشا دیکھئے بجلی کا مشرق اور مغرب میں   کلوں میں ہے ہاں داخل یہاں مذہب گرتی ہے

کہاں کا حلال اور کیسا حرام   جو صاحب کھلائیں وہ چٹ کیجئے

اکبر الہ آبادی مشرقیت کے دلدادہ تھے مگر ان کی مشرقیت کا دائرہ بہت چھوٹا تھا۔

حسین مشرقی روح کے لئے آزادی کے ساتھ نشو و نما پانے کی گنجائش کم تھی پھر سب سے بڑی پیچیدگی یہ تھی کہ وہ ان باتوں کے بعد بقول خود جزو گورنمنٹ بھی تھے۔ گورنمنٹ کے ساتھ ان کا رابطہ ایک بے جوڑ شادی سے کم نہیں تھا۔ اسی لئے ان کی ظرافت میں کہیں کہیں نقطۂ نظر کا تضاد بھی ملتا ہے۔ خالص مشرقیت انھیں کسی اور طرف لے جانا چاہتی تھی۔ اور گورنمنٹ ان کی باگ کو کسی دوسری سمت موڑنا چاہتی تھی اس کشمکش میں وہ عمر بھر مبتلا رہے۔ وہ مسلمانوں کو انگریزی تہذیب سے خوف بھی دلاتے تھے اور خود اپنے لڑکے کو اس تمک زار میں بھیجنے کے لئے راضی بھی رہے۔ ان کی زندگی کا یہ پہلو بذات خود ظریفانہ ہے۔ ایک طرف تو سرسید تحریک اور اس کی تعلیمی جد و جہد پر وہ طنز کی بوچھاڑ کرتے رہے۔ اور دوسری طرف عشرت کو انگلینڈ بھی بھیجتے ہیں۔ عملی اعتبار سے طنز کی ساری بوچھاڑ اب خود ان کی طرف پلٹ رہی تھی۔ اس بوچھاڑ میں اور تو کچھ نہ ہوا مگر وہ علی گڑھ کی تعریف کرنے لگے۔

مشرقیت کے تنگ دائرہ میں رہنے کی وجہ سے جسے انھوں نے خود تنگ بنایا تھا، اکثر ان کے طنز میں وہ نشتریت اور دل میں چٹکی لینے والی کیفیت نہیں ہے جیسے اچھے طنز میں موجود ہونا چاہیئے۔ اس قسم کا طنز چاہیئے تھوڑی دیر کے لئے لطف پیدا کر دے۔ مگر وہ دل و دماغ کو متاثر نہیں کر سکتا ہے۔ اور نہ فکر انگیز ہوتا ہے اس طنز کی ساری ظرافت اس میں ہوتی ہے کہ فنکار نے ایک تک والی بات میں کوئی بے تک پہلو پیدا کر دیا ہے۔ فرائڈ نے ظرافت کی تعریف اس طرح کی ہے کہ (SENSEIN NONSENSE) بے تکی باتوں میں تک پیدا کرنا۔ لیکن یہ تعریف یک رخی ہے اس لئے کہ کبھی ظرافت تک دار باتوں میں بے تکا پن دکھانے سے بھی موجود ہوتی ہے یعنی (NONSENSE INSENSE) اکبر الہ آبادی کے یہاں دونوں طرح کی ظرافتیں ملتی ہیں کبھی وہ تاثر پیدا کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں اور کبھی کوشش کے باوجود بات کو دل نشین نہیں بنا پاتے ہیں۔ وہ مشرقی "عوائد رسمیہ" کو مغرب پر ترجیح دینے میں خاصی عصبیت سے کام لیتے تھے۔ ان کے یہاں اکثر موقعوں پر تاثیر کی کمی کا سبب یہی ہے وہ مشرقیت کی بہت سی لچر چیزوں میں نکتہ تلاش کرتے

اور نہیں کر پاتے اور مغربیت کی بہت سی کمزور چیزوں کو پتہ تک ثابت کرتے رہے
اور نہیں کر پاتے۔

اکبر الہ آبادی کو مغربیت سے نفرت تھی اور یہ نفرت عصبیت اور تنگ نظری تک پہنچ گئی تھی۔ اسی لئے ان کے یہاں عقلیت کی طرف بہت کم رجحان ملتا ہے، وہ یورپ کی کسی برائی کی طرف متوجہ کرتے ہیں تو اس کی وجہ یہ نہیں ہوتی ہے کہ ان کی عقل اس چیز کی خرابی پر مطلع اور مطمئن ہو چکی ہے، بلکہ اس کا تمام تر محرک ان کا جذبہ نفرت ہوتا ہے۔ جب نفرت شدید ہوتی ہے تو اکثر انسان سطحی باتوں پر اتر آتا ہے شاید اکبر کے یہاں سطحیت ان کے شدید جذبۂ تنفر کی وجہ سے تھی۔ لیکن یہ جذبۂ تنفر بھی اگر صالح ہوتا تو بہت قدر کی چیز ہوتا ہے۔ اس تنفر کے باوجود جب وہ عملی زندگی میں مغربیت کو کوئی فائدہ دیکھتے ہیں تو اس کی طرف ہاتھ بڑھا دیتے ہیں، بہر حال نفرت میں جہاں انسان سطحی باتیں کرتا ہے وہاں کچھ کام کی باتیں کہہ جاتا ہے۔ مغرب سے نفرت کے جذبے نے اکبر سے کچھ کام کی باتیں کہلوا دی ہیں، یہ ایک کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ انگریز ہندوستان میں خوش نیتی سے نہیں داخل ہوئے تھے، ان کا سب سے بڑا مقصد لوٹ، کھسوٹ اور ہندوستان سے جذب منفعت تھا، اس میں وہ اس وجہ سے اور بھی کامیاب ہوئے کہ ہندوستان میں جمہوری شعور نے بہت بعد میں نشو و نما پایا ہے۔ شاعری میں اکبر الہ آبادی پہلی وہ شخصیت ہیں جنہوں انگریزوں کی معاشی لوٹ کھسوٹ پر بہت واضح انداز میں اظہار خیال کیا اگرچہ اکبر کو یہ شرف نہیں حاصل ہے کہ انھوں نے اپنی ذاتی سوجھ بوجھ سے اس چیز کو محسوس کیا ہو ان کے زمانہ میں انڈین نیشنل کانگریس کی تحریک شروع ہو چکی تھی اور اس قسم کے حقائق کا پردہ چاک ہو چکا تھا۔ لیکن انھیں یہ شرف ضرور حاصل ہے کہ انہوں نے ان مسائل کی طرف اپنی شاعری میں توجہ کی اور صرف اشارے سے نہیں بلکہ وضاحت کے ساتھ ان چیزوں کو ظاہر کیا جبکہ ان کے ہم عصر شعراء کافی بصیرت رکھنے کے باوجود ان مسائل کا ذرا بھی شعور نہیں رکھتے۔ اکبر نے یہ معلوم کر لیا تھا کہ؂

یورپ کے لئے بس اک گودام ہے ہند
جب اپنے ہاتھ میں لی غیر نے عنان سمند — تو پھر سوار سے اکبر پیادہ پا اچھا:

فرنگی سے کہا پنشن بھی دے کر بس یہیں رہیے
کہا جینے کو آئے ہیں یہاں مرنے نہیں آئے

نظیر اکبر آبادی

(۱)

اردو شاعری میں واقعیت وجمہوریت کا آغاز

آج میں بچپن کی زندگی اور اس کے اصول وعقائد پر غور کرتا ہوں تو صرف ایک نتیجہ پر پہنچتا ہوں، اور وہ یہ کہ بچپن میں ہم جو کچھ ہوتے ہیں وہ ہماری اصلی فطرت ہوتی ہے جس پر زمانہ کی رفتار اور تہذیب ومدنیت کے بڑھتے ہوئے احساس کے ساتھ سیکڑوں ہزاروں پردے پڑ جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ ہماری فطرت کچھ کی کچھ نظر آنے لگتی ہے تہذیب وتربیت جہاں انسان میں طرح طرح کی لطافتیں اور نفاستیں پیدا کرتی ہے؛ وہاں اس کو ریاکار اور حقیقت فراموش بھی بنا دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے۔ کہ بچپن، جوانی اور بڑھاپا دونوں کے مقابلے میں زندگی سے زیادہ قریب ہوتا ہے۔

جب ہم مڑ کر اپنے اس دور پر نظر ڈالتے ہیں جس کو معصومیت اور بے شعوری کا دور کہتے ہیں اور اس وقت کے فیصلوں کا بعد کی عمر کے فیصلوں سے مقابلہ کرتے ہیں تو اکثر اس وقت کے فیصلے زیادہ سچ اور زیادہ ناقابل تردید معلوم ہوتے ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ بچپن کے فیصلے اضطراری ہوتے ہیں۔

وقف

مجھے وہ دن اچھی طرح یاد ہے جبکہ نظیر اکبر آبادی کے نام سے میں پہلے پہل واقف ہوا۔ عمر وہ تھی جس کو صحیح معنوں میں بچپن کہنا چاہیئے۔ جبکہ آزادی اور خرمی انسان کا مذہب ہوتا ہے مجھے ابھی تک اردو نہیں پڑھائی گئی تھی۔ عربی اور فارسی پڑھ رہا تھا۔ فارسی زبان اور فارسی شاعری سے کافی واقفیت حاصل ہو چکی تھی، اور اب فارسی زبان سے کوئی اجنبیت باقی نہیں تھی۔ عربی کے طرح

طے کرلئے جارہے تھے۔ اب خیال ہوا کہ اردو کے لئے زمین تیار ہو چکی ہے اور اب اردو کتابوں کا بھی مطالعہ کرلتے رہنا چاہئے۔ دو کتابیں منتخب کی گئیں "آرائش محفل" یعنی "قصہ حاتم طائی" اور کلیات نظیر اکبرآبادی۔

بچپن کے تصورات مادی دنیا سے ماخوذ ہوتے ہیں، وہ اپنے خیالات میں اپنے گردوپیش کی دنیا سے زیادہ قریب ہوتے ہیں، اور چیزیں ان کے محسوسات اور تجربات کی دنیا سے زیادہ قریب ہوتی ہیں۔ انھیں کی وہ قدر زیادہ کرتے ہیں میں پڑھنے کو سعدی، غنی، صائب سبھی کو تھوڑا تھوڑا درسی طور پر اور بہت کچھ اپنے شوق سے پڑھ چکا تھا۔ مگر سب کو حقیقتاً اپنے سے بیگانہ پارہا تھا۔ سب ایسا معلوم ہوتا تھا زمین سے اوپر کہیں آسمان کے پاس سے باتیں کررہے ہیں، ان میں سے جو شخص سب سے زیادہ اپنے قریب سے بولتا ہوا معلوم ہوتا تھا، وہ سعدی تھے وہ بھی "گلستان" اور "بوستان" والے سعدی۔ ان عالم بالا والوں کے بعد نظیر اکبرآبادی کی آواز سنی۔ تو ایسا محسوس ہوا کہ کوئی بالکل اپنی بغل میں برابر کھڑا ہوا ہے، اور اپنی زبان میں گفتگو کر رہا ہے۔

آپ سمجھئے "بنجارہ نامہ" اور "مفلس نامہ" دونوں تمثیلیں ہیں۔ اس وقت بھی مجھے یہی بتلایا اور ذہن نشین کرایا گیا تھا، اور بظاہر میں سمجھ بھی گیا تھا۔ اگر سمجھنے کے صرف یہی معنی ہیں کہ بتائی ہوئی بات حافظہ میں محفوظ ہو گئی۔ لیکن درحقیقت میری سمجھ میں ایک بات آئی تھی، وہ یہ کہ شاعر ایسی باتوں کا ذکر کر رہا ہے جو برابر میرے تجربے میں آتی رہتی ہیں۔ اور جس سے میں اچھی طرح مانوس ہوں۔ میں دیہات میں پیدا ہوا، اور دیہات ہی میں بچپن گزرا، اور دیہات ہی میں ابتدائی تعلیم و تربیت پائی مجھے نہ جانے کتنے فارسی اشعار زبانی یاد تھے۔ لیکن میرے خیال میں ان کا مصرف صرف یہ تھا کہ ان کے معنی بتائے جائیں۔ یعنی ان کو اپنی زندگی کے اجزا لئے ترکیبی نہیں پاتا تھا۔ برخلاف اس کے جب میں یہ پڑھتا۔

چنڈول، اگن، ایلقے، چھپال، پئے، ڈھیر ۔۔۔ مینا، دیئے، کلکلے، بگلے بھی ممن یلد
طوطے بھی کئی طور کے، ڈنیاں کوئی بہیر ۔۔۔ رہتے تھے بہت جانور اس پیڑ کے اوپر
اس نے بھی کسی شاخ پہ گھر اپنا سنوارا

یا یہ پڑھنا:-

گر تو ہے لکھی بنجارہ اور کھیپ بھی تیری بھاری ہے
اے غافل تجھ سے بھی بڑا اک اور بڑا بیوپاری ہے
کیا شکر مصری قند گری کیا سانبھر میٹھا کھاری ہے
کیا داکھ منقا سونٹھ مرچ کیا کیسر لونگ سپاری ہے
سب ٹھاٹھ پڑا رہ جائے گا جب لاد چلے گا بنجارہ

تو ان سب چیزوں سے اپنے کو مانوس پاتا تھا۔ سب ایسی چیزیں تھیں جو روزانہ زندگی کی ترکیب میں داخل تھیں۔ جن پرندوں کے نام گنائے گئے تھے ان میں سے شاید ہی کوئی ایسا ہو جن کے انڈوں بچوں کی تلاش میں دیہات کے لڑکے صبح سے شام تک مارے مارے نہ پھرتے ہوں۔ بنجارے اور اسی قماش کے دوسرے خانہ بدوش لوگ آئے دن اپنے گاؤں سے گزرتے تھے۔ اور اکثر گرد و پیش کے آم کے باغوں میں ڈیرے ڈال دیتے تھے۔ مزدوروں کو کھیپ لادتے ہر وقت دیکھتا تھا۔ اور ہلکی اور بھاری کھیپ کا پورا اندازہ تھا۔ بیوپاری روز آیا کرتے تھے۔ اور وہی چیزیں گاؤں میں بیچ جاتے تھے جن کی فہرست نظیر نے دی ہے۔ میں ان کے اس "بڑے بیوپاری" کو بھی اسی قسم کا ایک بیوپاری سمجھتا تھا۔

غرضیکہ نظیر پہلے شاعر تھے جن کو میں نے زمین پر کھڑے ہوئے زمین کی چیزوں کے متعلق بات چیت کرتے ہوئے پایا اور پہلی مرتبہ میں نے یہ محسوس کیا کہ شاعری کا تعلق روئے زمین سے بھی ہے۔ یہ احساس کبھی میرے دل سے گیا نہیں البتہ میر اور غالب، نظیری اور عرفی۔ ملٹن اور ورڈسورتھ کے پیدا کئے ہوئے اثرات میں ایک مدت تک کھویا ضرور رہا۔ آج جبکہ میں نظیر کی شاعری اور اس کی نوعیت پر دوبارہ غور کرنے بیٹھا ہوں تو لڑکپن کے وہ نقوش اور وہ احساسات عود کر آئے ہیں اور مجھے ان کے اندر ایسی صحت اور صداقت نظر آ رہی ہے کہ اتنی مدت بعد بھی نہ تو میں ان سے انکار کر سکتا ہوں اور نہ ان میں کوئی قابل لحاظ ترمیم یا اضافہ۔ نظیر اکبر آبادی کے متعلق میری اب بھی وہی رائے ہے جو اس وقت تھی۔ آج میں اپنے انھیں ارتسامات کو شرح و تفصیل کے ساتھ پیش کرتا

کرنا چاہتا ہوں۔

اردو شاعری میں نظیر اکبرآبادی کی حیثیت متعین کرنا آسان کام نہیں ہے۔ اس لئے کہ اب تک اہل نقد و نظر نے ان کی کوئی قابل لحاظ حیثیت تسلیم نہیں کی۔ نظیر کو پڑھتے سب تھے "الہٰی نامہ" - "برسات کی بہاریں" "بنجارہ نامہ" "مفلسی نامہ" "تندرستی نامہ" "ریچھ کا بچہ" کے اشعار اکثروں کی زبان پر چڑھے رہے۔ لیکن جب ان کو کوئی مرتبہ دینے کا موقع آتا ہے تو سب اس طرح خاموش ہو جاتے ہیں۔ یا زیر لب کچھ کہہ کے رہ جاتے ہیں۔ جیسے نظیر کا نام لینا آداب مجلس کے خلاف ہو۔ یعنی یہ تو سب محسوس کر رہے تھے کہ اردو شاعری میں نظیر ایک نئی قوت اور ایک نیا امکان ہیں مگر کوئی اس کا اعتراف کرنا نہیں چاہتا۔ تذکرہ نگاروں نے ان کو اچھوت سمجھ کر ان سے پہلو بچایا ہے۔ وہ تذکرے گنتی کے ہیں جس میں نظیر کا کوئی ذکر ہو اور ان میں بھی ان کے خلاف فیصلے ملیں گے۔ شیفتہ جو نظیر کے حلم و خلق و انکسار کا اعتراف کرتے ہیں جب ان کی شاعری کا ذکر آتا ہے تو کہتے ہیں کہ "اس کے بہت اشعار ہیں جو سوقیوں کی زبان پر جاری ہیں اور ان اشعار پر نظر رکھتے ہوئے ان کو شعراء کی تعداد میں شمار نہ کرنا چاہئے" (ترجمہ از "گلشن بے خار")

پرانے تذکرہ نگاروں میں شیفتہ بڑے مبصر و منصف مزاج واقع ہوئے تھے۔ لیکن نظیر کے متعلق انھوں نے بھی وہی حکم لگایا جو ان کے پیشروؤں نے لگایا تھا۔ اور جو ان کے معاصرین لگا رہے تھے۔ شیفتہ کا اس میں کوئی قصور نہیں، سوا اس کے کہ وہ مروجہ معیار شاعری اور مروجہ اصول تنقید سے تھوڑی دیر کے لئے انحراف نہ کر سکے۔ اور شیفتہ کو کیا کہئے۔ آزاد سے لے کر اس وقت تک اردو شاعری اور اردو ادب کی جتنی معتبر اور قابل قدر تاریخیں لکھی گئی ہیں ان میں رام بابو سکسینہ کی "مختصر تواریخ ادب اردو" کو چھوڑ کر کسی میں نظیر کا تذکرہ نہیں ملے گا۔ محمود صاحب (مؤلف روح نظیر) اپنی کتاب کے مقدمہ میں لکھتے ہیں:-

"مولانا محمد حسین آزاد صاحب "تذکرہ آب حیات" کی بسیط جستجو

سے نظیر کے پوشیدہ رہنے کے دو معنی ہو سکتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ آزاد نظیر کو شاعر نہ سمجھتے تھے۔ دوسرا یہ کہ ان سے سہو ہوا۔ آزاد کی جوہر شناس نگاہ کے متعلق یہ شبہ کرنا کہ وہ نظیر کے قائل نہ تھے۔ ہم بہتان سمجھتے ہیں۔ پس یہ خیال ایک منٹ کے لئے بھی قائم نہیں رکھا جا سکتا۔ البتہ دوسری وجہ زیادہ قرین قیاس ہے۔"

ہم اس کو آزاد کے ساتھ محمود صاحب کا بڑھا ہوا حسن ظن سمجھتے ہیں۔ اگر ہم مان بھی لیں کہ آزاد کی فطرت تنی ہی "جوہر شناس" ہوتی جتنی کہ محمود صاحب سمجھتے ہیں تو آزاد کو نظیر میں کوئی جوہر نظر نہیں آ سکتا تھا۔ وہ اسی کو شاعری کا جوہر سمجھتے تھے جس کو نسلاً بعد نسلٍ لوگ شاعری کا جوہر مانتے آئے تھے۔ محمود صاحب کا یہ خیال بہت صحیح ہے کہ "گزشتہ زمانہ میں مذاق سخن اس درجہ مصنوعی اور غیر فطری ہو گیا تھا کہ فطرت شناسوں کے لئے کوئی جگہ باقی نہ رہی تھی۔" یہ مصنوعی معیار اور غیر فطری اسلوب اردو شاعری کے راستے میں آج تک زحمتیں پیدا کر رہا ہے اور اس کو فطرت شناس نہیں ہونے دیتا۔

نظیر کی طرف اب لوگوں کی توجہ بڑھ رہی ہے اور اب یہ آواز سننے میں آنے لگی ہے کہ نظیر تنہا اپنی ذات سے ایک دبستان اور بجائے خود ایک جماعت تھے۔ لیکن اس قسم کی گول گول باتوں سے کام نہیں چلتا۔ یہ تو پہلی اور سطحی نظر میں ہر شخص کو معلوم ہو جاتا ہے کہ نظیر اردو شاعروں کے عام جھنڈے سے الگ ہیں۔ انھوں نے اردو شاعری میں اجتہاد کیا اور ایسا اجتہاد جس کو روایات سے دور کا بھی کوئی تعلق نہیں۔ یہ سب جانتے کہ نظیر اپنے رنگ کے تنہا شاعر تھے۔ لیکن اس کے در پردہ یہ معنی بھی ہو سکتے ہیں۔ کہ وہ بد راہ تھے اور اکثر نقادوں کا دبا ہوا اشارہ بھی یہی ہے۔ ہم کو یہ دیکھنا ہے کہ نظیر کے اجتہاد کا راز اور اس کی اہمیت کیا ہے؟

نظیر سے جن لوگوں نے بحث بھی کی ہے۔ انھوں نے ان کی زندگی اور ان کی شاعری کے اخلاقی اور تمثیلی پہلو پر ضرورت سے زیادہ زور دیا ہے اور اس سے آگے یا تو کچھ کہہ سکے ہی نہیں ہیں۔ یا کہنے کی ہمت نہیں پڑی ہے۔ مگرابعد کا ہر شاعر کم و بیش یہی رہا ہے۔ تمثیل و کنایہ اردو شاعری کی گویا گھٹی میں پڑے

ہیں اور مضامین کے اعتبار سے عشق، تصوف اور اخلاق یعنی تین چیزوں کا ہماری شاعری میں غلبہ رہا ہے۔ لہٰذا اس کو نظیر کا طرۂ امتیاز نہیں کہا جا سکتا۔ اگر محض یہی ہوتا آج اردو شاعروں کی محفل میں نظیر اس قدر بیگانہ نظر نہ آتے اور اردو شعراء ان کے ساتھ ایسی سرد مہری کا برتاؤ نہ کرتے۔

حقیقت یہ ہے کہ نظیر نے اردو شاعری میں اس بغاوت اور انقلاب کی بنیاد ڈالی جس سے ہمارے شاعر اور ادیب آج تک موافقت اور مساوات نہیں پیدا کر سکے ہیں۔ اردو شاعری نے اپنے تمام کمالات اور کمالات کے باوجود زندگی کی وہ نمائندگی نہیں کی جو اس کو کرنا چاہیے تھی۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ اس نے اپنے تصورات و مفروضات اپنے روایات و صور، اپنے اصول و اسالیب غرضیکہ تمام معیار اور تمام تخیل ایران سے لئے اور فارسی شاعری سے اپنا دستور مرتب کیا۔ اس لئے کہ اہل حکومت کی مادری زبان فارسی تھی اور دربار دل میں فارسی کی آؤ بھگت تھی۔ نتیجہ جو ہونا چاہیئے ظاہر ہے۔ اردو شاعری میں ہم کو اپنے ملک کا سارا جغرافیہ، ساری تواریخ، سارے روایات و اساطیر بدلے ہوئے نظر آنے لگے۔ ہمالیہ اور بندھیاچل کی جگہ، الوند و بے ستون کھڑے ہو گئے۔ گنگا، جمنا کی جگہ جیحون و سیحون موجیں مارنے لگے۔ نل اور دمینتی کو فرہاد اور شیریں نے معزول کر دیا۔ ہیر اور رانجھا کو قیس و لیلیٰ نے گدی سے اتار دیا۔

ہماری شاعری نے اپنے ملک و معاشرت سے نہ مواد لئے نہ اسالیب اور ایک دور از خیال اور موہوم زندگی کو اپنا ماخذ رکھا اور اسی کو اپنا موضوع بنایا۔ دوسرا سبب اردو شاعری کی زندگی سے بے تعلق اور بے گانہ رہ جانے کا یہ ہوا کہ اس کی جو صنف بادشاہوں اور درویشوں کی سرپرستی اور اثر میں سب سے زیادہ رائج اور مقبول ہوئی وہ غزل جس میں ہر شعر میں ایک مضمون کو مکمل کرنا پڑتا ہے۔ ایسی شاعری زندگی کے تمام حالات و واقعات اور تمام معاملات و مسائل سے عہدہ برآ نہیں ہو سکتی۔ غزل بھی انسانی زندگی کی ایک ضرورت ہے۔ لیکن وہ ہر ضرورت پر حاوی نہیں ہو سکتی غزل کی ہیئت پر غور کیجئے تو معلوم ہوگا کہ اس کا کام ان کیفیات و مشاہدات کو اشاروں میں بیان کرتا ہے جو کسی طرح شرح و تفصیل کی متحمل نہ ہو سکیں۔ لیکن

انسان کی زندگی میں روز بروز وسعت اور پیچیدگی بڑھتی گئی۔ اور ہم کو نظم و نثر دونوں میں ایسے اصناف کی ضرورت رہی ہے جو ہماری خارجی اور باطنی زندگی کو پورا پورا حق ادا کر سکیں۔

نظیر کو اردو شاعری کی کوتاہیوں کا احساس اس وقت ہوا جبکہ ان کے آگے پیچھے کی دنیا میں کسی کو بھی ان کا احساس نہیں ہو سکتا تھا۔ نظیر پڑھے لکھے آدمی تھے ان کی فارسی کی قابلیت اچھی خاصی تھی۔ عربی سے بھی ناواقف نہیں تھے۔ انھوں نے عمر بھر معلمی میں بسر کی۔ یہ اس بات کی دلیل ہے، کہ وہ مروّجہ نصاب کے مطابق پڑھے لکھے ہوں گے۔ کم سے کم اتنی فارسی تو ضرور جانتے ہی ہوں گے کہ اگر چاہتے تو میر اور سودا، مصحفی یا انشا، آتش یا ناسخ کے رنگ کی شاعری کو اختیار کر سکتے تھے پھر ان کے کلام سے بھی پتہ چلتا ہے کہ وہ فارسی زبان اور فارسی شاعری سے کافی واقف اور مانوس تھے۔ لیکن انھوں نے بالقصد، دلّی اور لکھنؤ دونوں دبستانوں سے بالکل الگ اپنا ایک رنگ نکالا۔ اس لیے کہ وہ دیکھ رہے تھے کہ مروّجہ اُردو شاعری کو نہ ملکی رسوم و روایات سے کوئی تعلق ہے اور نہ عوام کی زندگی سے، اور وہ مقدس الہامی کتابوں کی آیات کی طرح ہمیشہ ایک چیدہ اور برگزیدہ لوگوں کے حلقہ کی چیز بنی رہے گی۔ عوام زیادہ سے زیادہ اس کو صحفِ سماوی کے قسم کی چیز سمجھ کر اس سے مرعوب رہ سکیں گے۔ لیکن اس سے کوئی اثر قبول نہیں کر سکتے اسی احساس کے ماتحت انھوں نے ایسی شاعری کی بنیاد ڈالی جو اپنے طرز کی پیداوار معلوم ہوا جس سے کوشش یہ تھی کہ شعر تعداد تخیل اور یگانگت محسوس کرے جو عوام کی روزمرہ کی زندگی کی نمائندگی کرتے اور جس میں یہ صلاحیت ہو کہ عوام کی زندگی کی ترکیب میں داخل ہو کر اس کی تہذیب و ترقی میں مددگار ثابت ہو سکے۔

نظیر کے کلام کے مطالعہ سے پڑھنے والے پر جو مجموعی اثر ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ یہ شخص اردو شاعری میں واقعیت اور جمہوریت کی بنیاد ڈالنے کی پہلی کوشش کر رہا ہے۔

یہ بڑی بات تھی کہ نظیر کسی کے شاگرد نہ تھے۔ کم سے کم اس کا پتہ نہیں چلتا شاعری کا ملکہ ان کے اندر فطرتاً موجود تھا۔ اور انھوں نے صرف فطرت اور حقیقت

کہ اپنا استاد بنایا۔ اگر یہ کہا جائے کہ نظیر اکبرآبادی اپنے رنگ کے موجد تھے جو انھیں پر ختم ہو گیا۔ تو یہ کوئی تنقیدی بات نہ ہوگی، اس لئے کہ اکثر بڑے شاعر اپنے رنگ کے موجد ہی ہوتے ہیں۔ غالب اپنے رنگ کے موجد تھے اور خود ہی اس کے خاتم بھی ہوئے، اجرأت بھی اپنے رنگ کے موجد تھے خاتم نہیں۔ وہ اپنے رنگ کے صرف موجد ہی نہیں تھے بلکہ اور رنگوں کے منکر بھی تھے۔ انہوں نے سارے مروجہ اسالیب و صور ہی سے انحراف کیا۔

سب سے پہلی بات جو پہلی ہی نظر میں معلوم ہو جاتی ہے وہ یہ ہے کہ اگر قصائد اور مثنویات کو نظم میں شمار نہ کیا جائے اور نظم کی اصطلاح کو جدید معنوں میں استعمال کیا جائے تو نظیر اردو کے پہلے نظم نگار ہیں۔ لکھنے کے لئے انھوں نے غزلیں بھی لکھی ہیں اس لئے کہ غزل کا ہر طرف زور تھا اور کوئی شاعر اس وقت تک شاعر تسلیم نہیں کیا جا سکتا جب تک کہ وہ اپنے کو غزل کا مرد میدان ثابت نہ کر دے۔ لیکن اول تو غزل نظیر کا کارنامہ نہیں ہے وہ اپنی نظموں کے بل پر زندہ رہے اور زندہ رہیں گے۔ دوسرے باوجود اس کے کہ غزل میں اجتہاد اور مروجہ رسوم و روایات انحراف کی سب سے کم گنجائش ہے۔ نظیر نے حتی الامکان مٹیلے لب و لہجہ اور انداز بیان سے اس کی کوشش کی ہے کہ وہ زمین ہی کے قریب رہیں اور ان کی باتیں آسمانی باتیں نہ ہونے پائیں۔ مثال کے طور پر چند شعر سنئیے:۔

پیش جاتی نہیں ہرگز کوئی تدبیر نظیر　　کام جب آن کے پڑ جاتے ہیں زبردستوں سے

اپنا وہ خوش لباس بسنتی دکھا نظیر　　چمکایا حسن یار نے کیا کیا بسنت کا

جو دل تھا وصل میں آباد تیرے ہجر میں آہ　　بنی ہے شکل اب اس کی اجاڑ بن کی سی
ہزار تن کے چلیں بانکے خوبرو لیکن　　کسی میں آن نہیں تیرے بانکپن کی سی
وہ دیکھ شیخ کو لاحول پڑھ کے کہتا ہے　　یہ آئے دیکھئے داڑھی منگائے سن کی سی
کہاں تو اور کہاں اس پری کا وصل نظیر　　میاں تو چھوڑ یہ باتیں دِوانہ پن کی سی

دیکھ کر کرتی لگے میں سبز دھانی آپ کی   دھان کے بھی کھیت نے اک آن مانی آپ کی

یا وہ غزل جس میں نظیر نے اپنے یار کو بسنت کی خوشخبری سنائی ہے۔ اور جس کا مطلع یہ ہے :-

مل کر صنم سے اپنے ہنگام دل کشائی
ہنس کر کہا یہ ہم نے اے جاں بسنت آئی

نظیر اکبرآبادی خیالات کے شاعر نہیں ہیں۔ بلکہ واقعات کے شاعر ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ خیالات انسان کو بہکا کر دنیا نے آب و گل سے دور لے جاتے ہیں۔ اور اس کے اندر انسانی ہمدردی باقی نہیں رہنے دیتے۔ شعوری یا غیر شعوری طور پر ان کے اندر یہ احساس کام کر رہا تھا کہ انسان کا سب سے بڑا انسانی جرم وہ ہے جو وہ بلند خیالی اور بلند معیاری کے پردے میں کرتا ہے۔ خود اپنے خیالات کو اتنا بلند کر لینا اور اپنے مذاق کو اتنا رچ لینا کہ آپ ساری خلقت انسانی سے الگ ایک مخلوق ہو جائیں اور عوام الناس آپ کو ادنیٰ اور حقیر نظر آنے لگیں۔ کوئی بہت بڑا اکتساب نہیں ہے۔

نظیر کے کلام کو پڑھنے سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک خوش دل اور شگفتہ مزاج رفیق مل گیا ہے جس کو انسان اور انسانی دنیا سے محبت ہے، جو انسان کی بیقدری نہیں کرتا۔ جو انسانی زندگی کی کم مائگی کا احساس پیدا کر کے دلوں کو افسردہ نہیں کرتا جو اپنی رفاقت سے ہمارے اندر ایک تقویت پیدا کرتا ہے، اور ہم کو یہ اطمینان دلاتا ہے کہ زندگی صرف دکھ درد کا نام نہیں ہے۔ سہی خوشی بھی زندگی ہی کی باتیں ہیں، یہاں کانٹے بھی ہیں پھول بھی ہیں۔ کانٹوں کو نظر میں رکھو اور پھولوں سے دل خوش کرو۔

نظیر ہندوستان کے شاعر تھے اور ہندوستان کی جمہوری زندگی کو انہوں نے اپنی شاعری کا موضوع بنایا اور اسالیب اور لب و لہجہ کو عوام سے ہم سطح رکھا یہاں تک کہ ان کی شاعری کو عامیانہ اور بازاری سمجھا جانے لگا۔ لیکن ان کا نفس جمہور کا نفس اور ان کا ضمیر سماج کا ضمیر تھا۔ جس کو ایسے اعتراضات کی پرواہ نہیں

تھی۔ انھوں نے کہیں کیسے الفاظ میں کہا نہیں ہے۔ مگر ان کا انداز بتاتا ہے کہ وہ شاعری کو جمہوری زندگی کا آئینہ سمجھتے تھے۔ شاعر کو کوئی حق نہیں کہ وہ خلق اللہ کی زندگی سے بیگانہ رہتے اور اپنے کو اُن سے علیحدہ اور برگزیدہ سمجھے اور حقیقت یہ ہے کہ جو شاعر پیشے کو ایک مخصوص اور برگزیدہ حلقہ یا طبقہ کی چیز سمجھتا ہے اور عوام کی زندگی کو قابلِ اعتنا نہیں سمجھتا۔ وہ معاشرت اور سماج کا مجرم ہے۔

نظیر خالص ہندوستانی شاعر تھے۔ ہندوستان کی زندگی اور ہندوستان کے رسوم و روایات ان کی شاعری کے لازمی عناصر ہیں۔ وہ اپنے گردوپیش کی زندگی کے عام سے عام واقعات کے ساتھ سچی موانست رکھتے ہیں اور انھیں سے اپنی شاعری کے لئے مواد حاصل کرتے ہیں۔ نظیر اُردو کے پہلے شاعر ہیں جن کا کلام پڑھ کر ہندوستان کے حالات کی عام معاشرت اور یہاں کے رسم و رواج کے متعلق معلومات حاصل کئے جا سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر "برسات کی بہاریں" دیکھئے :۔

مارے ہیں موج ڈابر دریا ڈونڈ رہے ہیں
مور و پپیہے کوئل کیا کیا ڈھنڈ رہے ہیں
جھڑ کر رہی ہیں ندیاں نالے امنڈ رہے ہیں
برسے ہے مینہ جھڑا جھڑ بادل گھمنڈ رہے ہیں
کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں

کتنوں کو محلوں اندر ہے عیش کا نظارا
یا سائبان ستھرا یا پھوس کا اسارا
کرتا ہے سیر کوئی کوٹھے کا لے سہارا
مفلس بھی کر رہا ہے پولے تلے گزارا
کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں

کیڑوں پہ پیر بہکی ٹیلوں اوپر دھتورے
بیٹھے ہیں جھینگروں کے گویا کوئی طنبورے
بچھو کسی کو کاٹے کیڑا کسی کو گھورے
آنگن میں کنسلائی کونوں میں کھنکھجورے

کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں

آپ نے دیکھا انداز دو شاعری اب تک اس زبان اور اس انداز سے ناآشنا تھی - اگرچہ شعرا برسات کا نقشہ کھینچتے بھی تھے - تو وہ نہ جانے کس خطہ کی برسات ہوتی تھی - نظیر کوشش کے ساتھ یہ زبان اور یہ اسلوب استعمال کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں ۔ وہ نہ صرف یہ چاہتے تھے - کہ ان کی شاعری موضوع اور زبان دونوں کے اعتبار سے عوام کی زندگی اور ان کے جذبات وخیالات سے قریب سے قریب ہو بلکہ جہاں تک ہو سکے خواص کی دنیا سے دور اور ان کے لیے غیر مانوس ہو - اس لحاظ سے نظیر اور ہندی کے مشہور کوی کبیر داس میں خاص مناسبت نظر آتی ہے - کبیر داس کی بھی یہی کوشش ہوتی ہے کہ ان کی زبان وہ ہو جس کو عوام کی زبان کہہ سکیں اور جس کو خواص کی تہذیب اور مصنوعی زبان سے کوئی واسطہ نہ ہو - کبیر اور نظیر دونوں کی زندگی اور دونوں کی شاعری اس بات کا پتہ دیتی ہے کہ وہ خواص اپنے کو خدا کی خاص مخلوق سمجھتے ہیں اور عوام کو ادنیٰ اور ذلیل سمجھ کر نفرت کی نگاہ سے دیکھتے ہیں اور پھر یہی نہیں کہ ان کو قابل نفرت قرار دے کر ان سے بے تعلق ہو جائیں - نہیں بلکہ ان کے حقوق کو غصب کرنے کیلئے اور ان سے خدمتیں لینے کے لئے ان کی گردنوں پر تسمہ پا کی طرح سوار بھی رہتے ہیں - کبیر اور نظیر دونوں صحیح معنوں میں جمہوری شاعر تھے - فرق یہ ہے - کہ کبیر کے خلوص اور ان کی بڑھی ہوئی انسانیت پر ان کی وہ جھلاہٹ غالب آ گئی تھی - جو ان کو اپنے ماحول اور اپنے زمانہ کے سماجی نظام سے تھی - اور ان کے اندر کلبیت (CYNICISM) کا بھی ایک میلان پیدا ہو گیا تھا - یہی وجہ ہے کہ باوجود اس کے کہ ان کی زبان عوام کی زبان ہوتی ہے ان کے خیالات ایسا انوکھا پیرایہ لئے ہوتے ہیں کہ عوام و خواص دونوں ان کو سمجھنے سے قاصر رہ جاتے ہیں - ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر تہائی قصداً نہیں چاہتا کہ کوئی اس کی بات کو سمجھے -

نظیر فطرتاً خوش مزاج تھے - یہی خوش مزاجی ان کی زندگی اور ان کی شاعری کا سب سے بڑا جوہر ہے - افسردگی اور اضمحلال ، بانکپن اور جھلاہٹ کا ان

کی طبیعت سے کوئی لگاؤ نہیں تھا۔ وہ انسان کو فطرتاً ایک اچھی مخلوق اور اس کی زندگی سمجھتے تھے۔ اور اس میں جتنی خرابیاں ہیں ان کو خارجی اور عارضی خیال کرتے تھے جو اس قابل نہیں کہ اس پر اپنی توجہ ضائع کی جائے۔ دنیا کے شاعروں نے بالعموم اور اردو اور فارسی شاعروں نے بالخصوص انسانی زندگی کی بنیادی خرابیوں پر اس قدر زور دیا ہے کہ اب وہ "اوج ثریا" تک ہم کو خراب نظر آنے لگی ہے۔

نظیر کا سارا کلام پڑھ جائیے آپ کو کبھی یہ احساس نہیں ہوگا کہ ہماری زندگی کوئی خراب چیز ہے۔ ان کے کلام میں جا بجا سوز و گداز اور درد مندی بھی موجود ہے بالکل اسی طرح جس طرح واقعی زندگی میں بھی یہ عناصر جا بجا موجود ہوتے ہیں۔ مثلاً "جوگی نامہ"، "جوگن نامہ" یا وہ مسلسل غزل پڑھیے جس کے دو شعر مطلع اور مقطع یہ ہیں :-

یہ جواہر خانۂ دنیا جو ہے با آب و تاب
اہل صورت کا ہے دریا اہل معنی کا سراب
خواب کہیے اس تماشے کو نظیر اب یا خیال
کچھ کہا جاتا نہیں واللہ اعلم بالصواب

تو ان سے ہمارے دلوں میں سوز گداز اور درد مندی کی ایک ہلکی اور لطیف کیفیت تو ضرور پیدا ہوتی ہے۔ لیکن ہم افسردہ اور زندگی سے دل برداشتہ نہیں ہوتے۔ جو نظمیں خالص اخلاقی مقصد سے لکھی گئی ہیں۔ ان کو پڑھ کر بھی ہمارا دل دنیا سے سرد نہیں ہوتا اور ہم تیاگ ویراگ کی طرف نہیں مائل ہوتے۔ بنجارہ نامہ، ہنس نامہ، فنا نامہ پڑھ کر ہم اپنے اندر ایک آگاہی پاتے لگتے ہیں۔ جیسے کسی نے سوتے سوتے چونکا دیا ہو اور ہم ہوشیار ہو گئے ہوں۔ "کلجگ" جیسے عنوان پر بھی نظیر جب لکھتے ہیں تو اس سے ہمارے اندر ہوشیاری کے ساتھ ساتھ زندگی کی ایک نئی لہر پیدا ہوتی ہے۔ جس کو دنیا کلجگ کہتی ہے۔ نظیر اس کو کر جگ بتاتے ہیں۔ اور سمجھاتے ہیں :-

جو چاہے لے چل اس گھڑی سب جنس یاں تیار ہے
آرام میں آرام ہے آزار میں آزار ہے
دنیا نہ جان اس کو میاں دریا کی یہ منجدھار ہے

اوروں کا بیڑا پار کرو تیرا بھی بیڑا پار ہے
کلجگ نہیں کر جگ ہے یہ یاں دن کو دے اور رات لے
کیا خوب سودا نقد ہے اس ہاتھ دے اُس ہاتھ لے

اپنے نفع کے واسطے مت اور کا نقصان کر
تیرا بھی نقصان ہوئے گا اس بات پر تو دھیان کر
کھانا جو کھا تو دیکھ کر پانی پئے تو چھان کر
یاں پاؤں کو رکھ پھونک کر اور خوف سے گزران کر
کلجگ نہیں کر جگ ہے یہ یاں دن کو دے اور رات لے
کیا خوب سودا نقد ہے اس ہاتھ دے اس ہاتھ لے

دیکھا آپ نے! اچھا خاصہ "معاشرتی عہد نامہ" ہے۔ روسو نے اپنے "معاشرتی معاہدہ" میں اس سے زیادہ کیا کہا ہے؟ اور اصطلاحی جزئیات سے قطع نظر کر لیجئے تو آج اشتراکیت اور جمہوریت اس سے زیادہ اور کیا چاہتی ہے؟ پرنس کروپاٹکن نے اپنی مشہور کتاب "امداد باہمی"
MUTUAL AID میں اور کیا بتایا ہے؟ "زندہ رہو اور زندہ رہنے دو" کا جو نعرہ اس وقت بلند ہو رہا ہے وہی نظیر کے کلجگ کا بھی پیغام ہے "زندہ رہو اور زندہ رہنے دو اور سب کو زندہ دیکھ دیکھ خوش ہو" اردو میں نظیر پہلے شاعر ہیں جن کی شاعری انسانیت کی آواز معلوم ہو رہی ہے اور جو انسانیت کی فطری اور اصلی قدر سے ہم کو آگاہ کرتی ہے۔

نظیر کی شاعری میں شروع سے آخر تک وہ عنصر چھایا ہوا ہے جس کو "روح عصر" (ZEIT GEIST) کہتے ہیں اور جو جدید اصول تنقید کی رو سے جس کے بغیر ادب صحیح معنوں میں ادب نہیں ہوتا ہے۔ اردو شاعری میں یہ عنصر کم ہے بلکہ سرے سے مفقود تھا۔ کسی شاعر کو اپنے ماحول اور زمانے سے کوئی سروکار نہیں رہا۔ اردو کا کوئی شاعر ایسا نہیں جس کا کلام پڑھ کر ہم اس کے زمانہ کی معاشرت اور سماجی حالات کا کوئی اندازہ کر سکیں۔ ہاں اگر شاعر قصیدہ گو ہوا تو زیادہ

سے زیادہ ہم یہ بتا سکتے ہیں کہ وہ کس بادشاہ کے زمانے میں تھا - یا کس امیر کے دربار سے توسل رکھتا تھا - برخلاف اس کے نظیر کا کلام اپنے وقت اور اپنے ماحول کا آئینہ ہے - واقعات و حالات اور رسوم و روایات کی جیسی زندگی سے معمور تصویریں نظیر نے ہم کو دی ہیں. وہ اردو شاعری کے حصے کی چیزیں نہیں تھیں - ایسی مرقع نگاری میر حسن اور میر انیس کے بھی بس کی بات نہیں تھی - ایسے مرقعے تو کچھ انگریزی شاعری کے مورث اعلیٰ چاسر ہی کے یہاں نظر آتے ہیں یہ محاکاتی قدرت کچھ چاسر ہی کو نصیب ہوئی تھی - فرق یہ ہے کہ چاسر نے ہر طبقہ اور ہر جماعت کی تصویریں اتاری ہیں - نظیر نے اس کا کوئی اہتمام نہیں رکھا - اور جمہور کی روزمرہ کی زندگی سے واسطہ رکھا - وہ اسی کو زندگی سمجھتے تھے - جو کثیر سے کثیر تعداد اور وسیع سے وسیع دائرہ پر احاطہ کرے - اگر اولیت کے اعتبار سے ولی کو اردو شاعری کا چاسر کہنا چاہیئے تو ذہنی مماثلت کے اعتبار سے نظیر اردو شاعری کے چاسر ہیں - نظیر جس چیز یا جس واقعہ کو بیان کرتے ہیں اسکی ہو بہو تصویر اتار کر رکھ دیتے ہیں - جیسے اصل کا ایک مثنیٰ تیار کر دیا ہے - "آگرہ کی تیراکی" کا جو نقشہ نظیر نے کھینچا ہے اس - لطف اس وقت بھی توانچہ والوں سے لے کر قہر کے رئیسوں تک ہر وہ شخص اٹھا سکتا ہے - جو ایک گذرتے ہوئے زمانہ اور ایک اٹھتی ہوئی رسم کو ابھی ایک دم نہ بھول گیا ہو - چند بند ملاحظہ ہوں:-

بھرنے سے سے کے یارو سبھی کا کما پیالہ
چھتری سے برج خونی درا کا چوترا کیا

مہتاب باغ - سید تیلی قلعہ و روضہ
فل شور کی بہاریں انبوہ سیر چرچا

ہر اک مکان میں ہو کر ہشیار پیرتے ہیں
اس آگرہ میں کیا کیا اے یار پیرتے ہیں

باغ حکیم اور جو شیو داس کا چمن ہے
ان میں جگہ جگہ پہ تھیں ہے انجمن ہے

میوہ مٹھائی کھانے اور ناچ دل لگن ہے
کچھ پیرنے کی دھن میں کچھ عیش کا چلن ہے
ہر اک مکان میں ہو کر ہشیار پیرتے ہیں
اس آگرہ میں کیا کیا اے یار پیرتے ہیں

برسات میں جو آکر چڑھتا ہے خوب دریا
ہر جا کھری و چادر منجدھار اور ناند چکوا
مینڈا، بھنورا، چھپالن، پیکر سمیٹ ہالا
منبڈا گھمیر، تختہ کیسے پچھاڑ کر آ
واں بھی ہنر سے اپنے ہشیار پیرتے ہیں
اس آگرہ میں کیا کیا اے یار پیرتے ہیں

تربینی میں اہاہا ہوتی ہیں کیا بہاریں
خلقت کے ٹھٹھ ہزاروں پیراک کی قطاریں
پیریں، نہاویں، اچھلیں، کودیں لڑیں پکاریں
بیٹھے وہ چھینٹ غوطے کھا کھا کے ہاتھ ماریں
کیا کیا تماشے کر کر اظہار پیرتے ہیں
اس آگرہ میں کیا کیا اے یار پیرتے ہیں

جاتے ہیں ان میں کتنے پانی پہ صاف سوتے
کتنوں کے ہاتھ پنجرے کتنوں کے سر پہ طوطے
کتنے پتنگ اڑاتے کتنے سوئی پروتے
حقوں کا دم لگاتے ہنس ہنس کے شاد ہوتے
سو سو طرح کا کر کر بستار پیرتے ہیں
اس آگرہ میں کیا کیا اے یار پیرتے ہیں

کچھ ناچ کی بہاریں پانی کے کچھ تماڑے
دریا میں مچ رہے ہیں اندر کے سو اکھاڑے
لبریز گل رخوں سے دونوں طرف کرارے
[illegible] نواڑے

ان جھگڑوں سے ہوکر سرشار پھرتے ہیں
اس آگرہ میں کیا کیا اسرار پھرتے ہیں

سچ تو یہ ہے کہ یہ واقعہ نگاری چاسر کے بس کی بھی بات نہیں تھی۔ چاسر اتنی وسیع واقفیت اور اس قدر متنوع معلومات کہاں سے لاتا؟ نظیر کی زندگی ہی ایسی گزری کہ ان کے تجربات اور معلومات کا اس قدر وسیع اور ہمہ گیر ہونا لازمی تھا۔ نظیر نے اپنا دائرۂ موضوع کسی خاص طبقہ یا کسی خاص فرقہ کی زندگی تک محدود نہیں رکھا۔ انھوں نے اپنی زندگی میں مذہب اور مشرب کو کوئی اہمیت دی نہ شاعری میں۔ سب جانتے ہیں کہ ان کی زندگی کے بیشتر اوقات ہندوؤں میں گزرے۔ اس کے اور اسباب جو کچھ بھی ہوں۔ مگر ایک اہم سبب یہ ضرور تھا کہ نظیر تہوار پرست تھے۔ اور ان کو احساس ہو رہا تھا۔ کہ یہ مذہبی امتیازات بھی سماجی مدارج کی طرح خواص کے پھیلائے ہوئے فساد ہیں۔ نظیر نے ہندوؤں کے رسوم و روایات کی طرف زیادہ توجہ رکھی۔ اس لئے کہ وہ دیکھ رہے تھے ہندوستان کی معاشرت کے غالب عناصر یہی ہیں۔ نظیر نے یوں تو حمد، نعت، معجزہ حضرت علیؓ اور معجزہ حضرت عباسؓ سبھی پہ نظمیں لکھی ہیں۔ لیکن ہم جانتے ہیں کہ یہ سب محض برائے بیت ہیں۔ اور ان میں وہ جان نہیں ہے جو "کنھیا جی کے جنم"، "بانسری" "ہر کی تعریف" "مہادیو جی" کے ایک ایک لفظ میں موجود ہے۔ نظیر کا قلم انھیں چیزوں میں جان پیدا کر سکتا تھا جن سے ان کے ملک کی عام زندگی میں جان تھی۔ آپ ساری "کلیات نظیر" پڑھ جائیے صرف ایک نظم "عید الفطر" کے بیان میں" ملے گی اور اس میں نہ زور، نہ کیفیت اور نہ وہ بے ساختگی نہیں ہے جو "دیوالی" "ہولی" "بلدیو جی کا میلہ" میں ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔ ایک ہولی کے بیان میں لکھتے ہیں:-

ہو ناچ رنگیلی پریوں کا بیٹھے ہوں گلرو رنگ بھرے
کچھ بھیگی تانیں ہولی کی کچھ ناز و ادا کے رنگ بھرے
دل بھولے دیکھ بہاروں کو اور کانوں میں آہنگ بھرے

کچھ طبلے کھڑکیں رنگ بھرے کچھ عیش کے دم منہ چنگ بھرے
کچھ گھنگھرو تال جھنکتے ہوں تب دیکھ بہاریں ہولی کی

اس رنگ رنگیلی مجلس میں وہ رنڈی ناچنے والی ہو
منہ جس کا چاند کا ٹکڑا ہو آنکھ بھی مے کی پیالی ہو
بدمست بڑی متوالی ہو ہر آن بجاتی تالی ہو
مے نوشی ہو بیہوشی ہو بھڑوے کے منہ پہ گالی ہو
بھڑوے بھی بھڑوا بکتے ہوں تب دیکھ بہاریں ہولی کی

اسی ہولی کا دوسری جگہ یوں نقشہ کھینچتے ہیں :-

یا سوانگ کہوں یا رنگ کہوں یا حسن بتاؤں ہولی کا
سب ابرن تن پر جھمک رہا اور کیسر کا ماتھے ٹیکا
ہنس دینا ہر دم ناز بھرا دکھلانا سج دھج شوخی کا
ہر گالی مصری قند بھری ہر ایک قدم اٹکھیلی کا
دل شاد کیا اور موہ لیا یہ جوبن پایا ہولی نے

ہر جاگہ تھال گلالوں سے خوش رنگت کی گلکاری ہے
اور ڈھیر عبیروں کے لاگے سو عشرت کی تیاری ہے
ہیں راگ بہاریں دکھلاتے اور رنگ بھری پچکاری ہے
منہ سرخی سے گلنار ہوئے تن کیسر کی سی کیاری ہے
یہ روپ جھمکتا دکھلایا یہ رنگ دکھایا ہولی نے

دیوالی کے جشن دیکھئے :-

ہر اک مکاں میں جلا پھر دیا دیوالی کا ہر اک طرف کو اجالا ہوا دوالی کا
سبھی کے دل میں سماں بھا گیا دوالی کا کسی کے دل کو مزہ خوش لگا دوالی کا
عجب بہار کا دن ہے بنا دوالی کا

جہاں میں یارو عجب طرح کا ہے یہ تیوہار کسی نے نقد لیا اور کوئی کرے ہے ادھار
کھلونے کھیلوں بتاشوں کا گرم ہے بازار ہر اک دکان میں چراغوں کی ہو رہی ہے بہار
سبھوں کو فکر ہے اب جا بجا دوالی کا

مکان لیپ کے ڈھلیا جو کوری رکھوائی جلا چراغ کو کوڑی وہ جلد جھنکائی
اصل جواری تھے ان میں تو جان سی آئی خوشی سے کود اچھل کر پکارے او بھائی
شگون تم کرو پہلے ذرا دیوالی کا

شگون کی بازی لگی پہلی بار گنڈے کی پھر اس سے بڑھ کے لگی تین چار گنڈے کی
پھری جو ایسی طرح بار بار گنڈے کی تو آگے لگنے لگی پھر ہزار گنڈے کی
کمال نرخ لگا پھر تو آ دیوالی کا

کسی کو داؤ پہ لا نکی موٹھ نے مارا کسی کے گھر پہ دھرا سوختہ نے انگارا
کسی کو نرد نے چوپڑ کے کر دیا زارا لنگوٹی باندھ کے بیٹھا ازار تک ہارا
یہ شور آ کے مچا جا بجا دیوالی کا

"راکھی" سے چند شعر ملاحظہ ہوں :-

چلی آتی ہے اب تو ہر کہیں بازار کی راکھی سنہری سبز ریشم زرد اور گلنار کی راکھی
بنی ہے گو کہ نادر خوب ہر سردار کی راکھی سلونوں میں عجب رنگیں ہے اس دلدار کی راکھی
نہ پہنچے ایک گل کو یار جس گلزار کی راکھی

مچی ہے ہر طرف کیا کیا سلونوں کی بہار اب تو ہر اک گل رو پھرے ہے راکھی باندھے ہاتھ میں خوش ہو
ہوس جو دل میں گزرے ہے کہوں کیا آہ میں تم کو یہی آتا ہے جی میں بن کے باہمن آج تو یارو
میں اپنے ہاتھ سے پیارے کے باندھوں پیار کی راکھی

پھریں ہیں راکھیاں باندھے جو ہر دم حسن کے مارے تو ان کی راکھیوں کو دیکھ کر جی چاؤ کے مارے
پہن زنّار اور قشقہ لگا ماتھے اوپر پیارے نظیر آیا ہے باہمن بن کے راکھی باندھنے پیارے
بندھا لو اس سے تم ہنس کر اب اس تہوار کی راکھی

ان نظموں میں سب سے زبردست خصوصیت وہ افسانوی انداز اور وہ واقعیت ہے جس کی مثالیں اردو تو خیر ایک طرف، دوسری زبانوں میں بھی شاذ و نادر ہی ملتی ہیں۔ ہمارے مدعیان فضیلت نے نظیر کی اس انسان پرستی کو سوقیت اور ابتذال کہہ کر بدنام کرنا چاہا۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ایک مدت تک نظیر کی طرف توجہ کرنے کی لوگوں کی ہمت نہیں ہوئی۔ مگر حقیقت کے اوپر اگر پردہ ڈالا جائے۔ تو زیادہ عرصہ تک نہیں ٹھہر سکتا۔ اس وقت بھی لوگوں کو احساس تھا کہ نظیر اردو شاعری میں

ایک نئے امکان اور ایک نئی قوت کو بروئے کار لا رہے ہیں۔ البتہ اس وقت مذاق اور معیار کے اجارہ داروں کا رعب کچھ ایسا طاری تھا کہ کوئی زبان سے وضع اور عادت کے خلاف کسی رائے کا اظہار نہیں کر سکتا تھا۔ مگر اب ہماری زندگی میں نئی قدریں اور نئے معیار پیدا ہو گئے ہیں اور ہمارے مذاق اور میلانات بندشوں سے آزاد ہو رہے ہیں۔ اب ہم کو صحیح احساس ہو رہا ہے کہ نظیر نے اردو شاعری کو کیا دیا۔ اور اب ہم اس کا اعتراف بھی کر رہے ہیں۔ نظیر نے اردو میں خارجی اور داخلی شاعری کا امکان پیدا کیا اور اس کو ایک جمہوری چیز بنا کر پیش کیا۔

نظیر کا حق مارنے کی ہمارے شاعروں اور نقادوں نے بڑی کوشش کی مگر حق کسی نہ کسی طرح حقدار کو پہنچ جاتا ہے۔ بظاہر نظیر ہم کو اپنے تنہا رنگ کے تنہا شاعر نظر آتے ہیں جس کی نہ کسی نے تعریف کی نہ تقلید۔ لیکن غائر نظر ڈالیے تو معلوم ہوگا کہ نظیر کا اثر آئندہ نسلوں پر کتنی دور تک ہوا ہے۔ بالخصوص غدر کے بعد اردو شاعری نے جو نیا جنم لیا ہے اور نظم نگاری کی جو تحریک چلی ہے اس میں کہیں شعوری اور کہیں غیر شعوری طور پر نظیر کا اثر برابر کام کرتا رہا ہے۔ حالی اور آزاد جو جدید نظم اردو کے دو زبردست معمار ہیں نظیر سے اثر قبول کئے بغیر نہیں رہ سکتے تھے۔ اسمٰعیل میرٹھی کے یہاں تو یہ اثر اور بھی واضح اور نمایاں ہے۔ میرا دعویٰ ہے کہ ہماری زبان میں اگر ریچھ کا بچہ کورا برتن۔ تندرستی نامہ۔ آدمی۔ موسم زمستان۔ برسات کی بہاریں۔ بنجارہ نامہ۔ ہنس نامہ۔ مفلسی وغیرہ نظمیں موجود نہ ہوتیں تو برکھا رت۔ رحم و انصاف کا جھگڑا۔ اسلم کی بلی۔ وطن اور حالی اور اسمٰعیل کی اور اسی قسم کی نظمیں اور بھی نہ جانے کتنی دیر بعد ہم کو ملتیں اور ان کے راستے میں نہ جانے کیا کیا دقتیں ہوتیں۔ اس کو مانتے ہوئے ہماری طبیعت ہچکچاتی ہے۔ اس لئے کہ حالی سے لے کر اس وقت تک اردو کے نظم نگاروں کا اسلوب عموماً نظیر کی یاد نہیں دلاتا۔ نظم میں بھی اسی فضیلت تمآبی (PE - DANTOCRACY) کا رواج چلا جو غزل اور قصیدہ میں چلتا رہا اور غیر ملکی عناصر ہماری شاعری میں کم و بیش اسی طرح غالب رہے لیکن حالی کی "برکھا رت" "مناجات بیوہ" "شکوہ ہند" اور اسمٰعیل میرٹھی کی اکثر نظموں میں نظیر کا کافی رنگ ہے جو ان شاعروں کے اپنے اپنے انفرادی رنگ کے ساتھ سمویا

ہوا ہے۔ ان لوگوں کے بعد اردو نظم کے امام اقبال ہوئے جو فطرتاً ایک مفکر شاعر تھے انھوں نے محسوس کیا کہ وہ جب تک نراسیت میں پناہ نہ لیں اپنے خیالات کو جو ایک خاص سطح سے تھے۔ اگرچہ وہ اپنے تمدن کو ہندی بتاتے ہیں مگر ان کی زبان میں ہندی عنصر اور الفاظ کی جتنی کمی ہے شاید ہی کسی دوسرے اردو شاعر میں ہو۔ ایک عرصہ تک وہ اردو نظم کے قائدِ اعظم رہے اور نظم نگاروں کی نئی نسل ان کی تقلید کو اپنے لئے فخر سمجھتی رہی۔ لیکن گزشتہ بیس برس کے اندر اردو شاعری میں کافی انقلابی آثار پیدا ہو گئے ہیں اور اب ہم اپنی شاعری کے رواجی معیار کو اپنی نئی زندگی اور اس کے نئے میلانات اور نئے مطالبات کے لئے ناقص پا رہے ہیں۔ اب ہم کو احساس ہو رہا ہے کہ ہم کیسی دنیا کے کس حصہ میں ہیں اور کیسی زندگی بسر کر رہے ہیں۔ اس احساس کا اثر ہماری شاعری پر بھی نمایاں طور پر پڑ رہا ہے۔ ہماری شاعری کے معیار اور اسلوب دونوں بدل رہے ہیں۔ اس وقت اگر کوئی شاعر ہم پر صحت بخش اثر ڈال سکتا ہے تو وہ میر یا غالب نہیں ہیں بلکہ نظیر اکبر آبادی ہیں۔

ہماری شاعری میں اب بھی واقعیت کے مقابلہ میں تخیلیت اور جمہوریت کے مقابلہ میں انفرادیت کا عنصر ناگوار حد تک غالب ہے۔ اپنے حال میں مبتلا رہنا اور اپنے نفس کے اندر محصور رہنا اردو شاعر کا مزاج ہو گیا ہے اور اب اس کو اس طلسمی حصار سے باہر لانے کے لئے نظیر ہی جیسے رہبر کی ضرورت ہے جو ہم کو خارجیت کی طرف لے جاتا ہے اور آنکھیں کھول کر خدا کی وسیع دنیا سے کیف اندوز ہونے کی دعوت دیتا ہے۔ ساری اردو شاعری میں ہم کو نظیر ہی ایک ایسی ہستی ملتی ہے جو اپنے نفس کے زنجیروں میں جکڑی ہوئی نہیں ہے یہ محض میرا دعویٰ نہیں ہے۔ میں خلا میں باتیں نہیں کر رہا ہوں۔ بالکل نئی نسل کے ان شاعروں کو پڑھئے جو جمہوریت اور انقلابیت کی طرف مائل ہیں تو آپ ان کو نظیر سے قریب تر پائیں گے۔ اگرچہ ایسے شاعروں کی تعداد ابھی تک بہت کم ہے۔ اس سلسلہ میں مجھے ایک شاعر کا خصوصیت کے ساتھ ذکر کرنا ہے مجھے حیرت تھی کہ احسان دانش کے وہاں ایسی لے لاگ خارجیت کہاں سے آئی جس کا اردو شاعری میں ان سے پہلے مشکل پتہ نہیں چلتا۔ میری حیرت کو خود

احسان دانش نے دور کر دیا۔ انھوں نے مجھے بتایا کہ انھوں نے اگر کسی شاعر کا غور اور شوق سے مطالعہ کیا ہے تو وہ نظیر ہے اور حقیقت یہ ہے کہ یہ تفصیلی واقفیت اور یہ اضطراری عمومیت نظیر ہی کی دین ہو سکتی تھی۔ احسان دانش اردو شاعری میں بالکل نئے امکانات کا پتہ دے رہے ہیں جن کا جائزہ ابھی نہیں لیا گیا ہے۔ اور انھوں نے ہم کو ان امکانات کو کام میں لانے کا ڈھنگ بھی بتا دیا ہے۔ ان کی شاعری اس بات کی طرف اشارہ کر رہی ہے کہ اردو شاعری کیا ہو سکتی ہے اور آئندہ وہ کیا ہو گی۔ جو شاعری کہ "رباعی کا خواب" بیان کرنے کی قدرت رکھتی ہو وہ کیا نہیں ہو سکتی اور کیا نہیں کر سکتی، اگر اس کو ایک تنگ و تاریک قفس سے نکل کر کھلے میدان میں آنے کی اجازت دے دی جائے۔

آخر میں مجھے ان لوگوں سے کچھ کہنا ہے جو اساتذہ کی رائے کی کورانہ تقلید میں نظیر کی شاعری کو متبذل سمجھتے آئے ہیں۔ جس چیز کو ہم ابتذال بتاتے ہیں وہی نظیر کا فن ہے۔ یہ اصل میں دو عقیدوں اور دو معیاروں کا سوال ہے۔ عام طور سے ہم شاعری کو خواص کی چیز سمجھتے رہے ہیں اس لئے اس کے جتنے اصول و اسالیب مرتب ہوئے وہ خواص کی معاشرت سے ماخوذ کئے گئے۔ نظیر کا عقیدہ اس کے بالکل برعکس تھا وہ شاعری کو عوام کی زندگی کی چیز سمجھتے تھے۔ اس لئے انھوں نے جو اسلوب اختیار کیا وہ عوام کی زندگی سے ماخوذ تھا۔ ان کی زندگی اور ان کی شاعری دونوں میں ایسی بہت سی باتیں ملتی ہیں جو مصنوعی مروجہ مذاق اور معیار پر پوری نہیں اترتیں۔ اور جو ایک خاص زاویہ نگاہ سے مبتذل اور فحش معلوم ہوتی ہیں۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ نظیر کثیر تعداد کی زندگی کو زندگی سمجھتے تھے۔ اور جس چیز کو ہم ابتذال یا سوقیت کہتے ہیں وہ اس کو وہ اس کو اسی کثیر سے کثیر تعداد کی زندگی کی عام اور لازمی خصوصیت پا رہے تھے۔ اس لئے اس سے احتراز کرنا ان کے خیال میں ایک قسم کی فرعونیت تھی۔ دوسرے، نظیر فطرتاً بے جھجک قسم کے انسان تھے۔ ان کے کلام کے مطالعہ سے ایک یہ بھی اثر ہوتا ہے۔ کہ یہ ایک ایسے شخص کا کلام ہے۔ جس کے نفس میں وہ گرہیں یا رکاوٹیں (INHI BITIONS) بہت کم ہیں جو تہذیب و

معاشرت کے خراب نتائج میں سے ہیں ۔ ایسا شخص ویسی ہی شاعری کر سکتا تھا۔ اور ایسی شاعری ایسے ہی شخص کے بس کی بات تھی ۔ جس شخص کے اندر نفسیاتی حالات اور مرکبات (COMPLEXES) نہ ہوں ۔ اس کو آپ اور رجعی چاہے کہہ لیجئے لیکن وہ بڑا اچھا اور بے نفس انسان ہوتا ہے ۔ ریا اور تصنع سے اس کو دور کی بھی کوئی نسبت نہیں ملتی ۔

نظیر کی زندگی اور شاعری دونوں سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ دل کے اچھے اور سچے آدمی تھے ، جو جمہوریت اور واقعیت ان کی شاعری کی ممتاز ترین خصوصیت ہے اور جس کو اب تک ابتذال اور سوقیت سے تعبیر کیا جاتا رہا ہے ۔ وہ دراصل سچائی اور بے نفسی ہے یہ سچائی اور بے نفسی بڑی پر اثر اور کارگر قوت ہوتی ہے ۔ خاص کر اس وقت جبکہ انسان اپنے نفس کی جھول بھلیاں میں اس طرح کھو کر رہ گیا ہو کہ اس کا دم گھٹ رہا ہو اور اس کو کوئی دوسری قوت باہر نکال سکتی ہو ۔

حسرت کا رنگِ سخن

تنقید شعر میں موضوع اور انداز بیان کے تعلق اور ان کی اضافی اہمیت کے تعین کے مسائل بہت پیچیدہ ہیں ۔ شاعری سے لطف اندوز ہونے اور مبہم طور پر اس سے اثر لینے کے لئے ان پہلوؤں پر نگاہ ڈالنا ضروری نہ ہو تو نہ ہو ۔ لیکن اثر انگیزی اور لطف پذیری کی وجوہ کو سمجھنے کے لئے ان الجھے ہوئے تاروں کو سلجھانے کی کوشش کرنا ضروری ہو جاتا ہے ۔ شعر فہمی کے عام عمل میں پسندیدگی اور اثر پذیری یا ناپسندیدگی اور بے کیفی کے تاثرات تحلیل اور تجزیہ کی منزل سے نہیں گذرتے بلکہ مجموعی طور پر مضمون ، موضوع ہیئت اور اسلوب کے مختلف پہلو ایک ہو کر دل و دماغ کو متاثر کرتے ہیں ۔ لیکن نقد و نظر کی کسوٹی پر پرکھتے ہوئے معنوی ، فنی اور ادبی خصوصیات کو الگ الگ کر کے

دیکھنا مفید ہوتا ہے حالانکہ نقد و نظر کے بس کی یہ بات نہیں ہے کہ ان پہلوؤں کو بکھر الگ الگ کر کے دکھا سکے، کیونکہ موضوع اور انداز بیان کے مکمل فنی امتزاج کے بغیر اعلیٰ شاعری وجود میں نہیں آسکتی بلکہ کہا جا سکتا ہے کہ حقیقت کے شاعرانہ اظہار میں اسلوب اور انداز بیان ایک لازمی عنصر کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں اور اور راک حقیقت میں معاون ہوتے ہیں۔ اور اک حقیقت ہی پر غور کرتے ہوئے شاعر کی شخصیت اور شعور پر نگاہ جاتی ہے۔ اور طرز اظہار کی شخصی اور روایتی نوعیت کے پیچ و خم سامنے آتے ہیں۔ بہت سے لوگ جسے انداز بیان کی انفرادیت کہہ کر سراہتے ہیں۔ وہ درحقیقت شاعر کے شعور کی مظہر ہوتی ہے اور شعور کی وسعت میں خیالات اور محسوسات فن اور جمالیات کے تصورات، عقائد اور تجربات، انفرادی میلانات اور سماجی افکار سبھی سما جاتے ہیں۔ اس لئے اگر کسی شاعر کے رنگ سخن سے بحث ہو تو اس میں بھی ان حقائق کو پیش نظر رکھنا ضروری ہوگا جن کے بغیر فن کا تصور اور رنگ سخن کی انفرادیت کا مطالعہ بالکل ناقص ہوگا۔

حسرت موجودہ دور کے سب سے بڑے غزل گو شاعر تسلیم کئے گئے ہیں اور اردو شاعری کے مسلسل ارتقاء میں اُن کی ایک اہم جگہ ہے۔ ان کے خیال اور انداز بیان دونوں میں شخصی اور روایتی عناصر کی آمیزش ہے۔ لیکن جس طرح خیالات کی دنیا فرد کے مادی روابط اور سماجی ارتقاء کے اثر سے بدلتی ہے اسی طرح انداز بیان بھی بدلتا ہے، کیونکہ ایک زندہ اور حساس انسان کے خیالات جامد نہیں ہو سکتے۔ پھر حسرت موہانی تو قومی اور بین الاقوامی تغیرات کے محض تماشائی نہیں تھے، بلکہ اپنے مخصوص مذہبی، سیاسی اور ادبی نظریات کے ساتھ ان تغیرات کی رَو کو تیز کرنے انھیں مخصوص راہ پر لگانے اور ان سے نتائج نکالنے کی مہم میں عملاً شریک تھے۔ ان کے خیالات کی مکمل روایتی حیثیت نہیں ہو سکتی، ان کا شعور روایتی شعور نہیں ہو سکتا تاہم ایسا بھی نہیں ہے کہ انھوں نے بعض حیثیتوں سے اپنے باغیانہ سیاسی خیالات کے باوجود زندگی کے ہر شعبہ میں تغیر اور انقلاب کا نعرہ بلند کیا ہو۔ ان کے خیالوں کے مطالعہ کے ساتھ ساتھ ان کے فنی شعور کے مطالعہ میں بھی ان باتوں کا لحاظ رکھنا ضروری ہوگا۔ اس وقت یہ معلوم ہو سکے گا کہ حسرت کے اسلوب بیان

اور رنگِ سخن کے تشکیل دیتے ہیں کن کن عناصر کی کار فرمائی ہے۔ اور انھوں نے شعوری طور پر کن سرچشموں سے اپنے فن کی آبیاری کی ہے۔ ان کے اشعار میں لطافت تازگی اور شگفتگی کے رنگ کہاں سے آئے ہیں۔ اور ان کی حقیقت نگاری کے سوتے کہاں ہیں۔

یہ ایک عام حقیقت ہے کہ شعر و ادب کی روایات تاریخی اور تہذیبی تقاضوں سے صورت پذیر ہوتی ہیں اور سماجی ارتقاء کا عام معیار اسے مقبول بناتا ہے۔ لوگ انھیں سانچوں میں اپنے دکھ سکھ کے گیت ڈھالنے کے عادی ہو جاتے ہیں۔ اور انھیں مانوس شکلوں میں جذباتی تصویروں سے لطف حاصل کرنے کے اور زندگی کے مسائل کو سمجھنے لگتے ہیں۔ اس لئے ان میں بہت جلد جلد تبدیلی نہیں ہو سکتی۔ پھر بھی یہ یاد رکھنا چاہیئے کہ شاعر اپنے موضوع کی مناسبت سے اور اپنے جذبات کی گرمی اور خلوص و صداقت کے بھروسے پر ہیئت میں بڑی تبدیلی بھی کر سکتا ہے۔ اور پرانی ہی شکل کو نیا لب و لہجہ، نیا آب و رنگ اور نیا حسن و جمال بھی عطا کر سکتا ہے۔ اس طرح اچھا شاعر اپنے اسلوبِ بیان کو اپنے خیالوں کی جدت اور تازگی سے ہم آہنگ بنا لیتا ہے۔ حسرت غزل کے شاعر ہیں۔ اور غزل کا انتخاب انھوں نے سوچ سمجھ کر اپنے موضوع اور طرزِ اظہار کی مناسبت سے لیا تھا، اس کی روایت کو سمجھا تھا، مختلف اسالیب کا گہرا مطالعہ کیا تھا اور غزل ہی کو اپنے مزاج کے مطابق پایا تھا چنانچہ انھوں نے خود ہی اپنے دیوان کے حصہ اول (طبع ثانی) متعلق بہ ضمیمہ الف ۱۹۱۶ء میں یہ الفاظ لکھے تھے۔

> ۱۸۹۳ء سے ۱۹۰۲ء تک کی شاعری کا ایک بڑا مجموعہ نظموں، قصیدوں، قطعوں، غزلوں اور نظم انگریزی کے ترجموں کی شکل میں راقم حروف کے پاس موجود ہے جس کی نسبت گمان یہ تھا کہ نظرِ ثانی کے بعد قابل اشاعت ہو جائے گا۔ لیکن بعد میں کچھ تو اس خیال سے کہ ابتدائی کلام کی اصلاح و ترقی کی یہ کوشش کوہ کندن و کاہ بر آوردن کی مصداق قرار پائے گی، اور کچھ اس لحاظ سے کہ رفتہ رفتہ راقم حروف کی طبیعت نے اپنے لئے اصنافِ سخن میں غزل کو اپنے حسبِ حال پا کر منتخب کر لیا

ہے۔اس کل مجموعہ خرافات کو یک قلم نظر انداز کر دیا۔ البتہ چند غزلیں ضرور رہنے دیں لیکن ان کو بھی اپنے ابتدائی لباس میں بلا اصلاح چھوڑ دیا تاکہ اہل نظر کو ان کے مطالعہ سے راقم حروف کے مذاق سخن کی تدریجی ترقی کا اندازہ ہو سکے ۔"

غزل سے حسرت کی طبیعت کی مناسبت بھی ایک مسلّم چیز اور خود طبیعات ہے۔ آٹھ نو سو سال سے ایک مخصوص اخلاقی صوفیانہ مذہبی، انسان دوست اور آزادی پسند قدروں کے ماننے والے غزل کو اظہار خیال کے لئے آزماتے رہے تھے۔ کیونکہ اس لچکدار صنف میں خارجی اور داخلی دونوں قسم کے تجربوں کا جذباتی اور تخیلی، سادہ اور تمثیلی بیان بہ یک وقت ممکن ہے تشبیہ استعارہ اور کنایہ کے پردے میں حقائق اور احساسات کی وسیع کائنات غنائی اور پر جذبات رنگ میں پیش کی جا سکتی ہے۔ دورِ جدید کی مبہم روحانی کشمکش اور بے نام داخلی کیفیات کا اظہار بھی اس کے ذریعہ سے ہو سکتا ہے، اس لئے غزل کا انتخاب حسرت کے کردار کے بعض پہلوؤں کی جانب اشارہ کرتا ہے، ایسے پہلو جو قدیم تہذیبی، مذہبی اور اخلاقی خصوصیات کے بھی حامل تھے اور تغزل کے لئے جس پر کیف، مبہم آرزو اور بے چین زندگی کی ضرورت ہے اس سے بھی بھرے ہوئے تھے۔ اگر یہ بات نہ ہوتی تو حسرت کی شخصیت اور شاعری میں یہ ہم آہنگی نظر نہ آتی اور نہ وہ ایک کامیاب شاعر ہوتے بہر حال تمام اصناف سخن میں سے غزل کا انتخاب حسرت کے رنگ طبیعت کا غماز ہے اور ان کا رشتہ کلاسکی شاعری کی سب سے مقبول اور ہر دل عزیز صنف سے جوڑ دیتا ہے۔

حسرت نے اپنے مذاق سخن کی تدریجی ترقی کے سمجھنے میں مدد دینے کے لئے اپنا ابتدائی کلام بھی شائع کر دیا تھا اور تقریباً ہر غزل پر تاریخ ڈال دی تھی۔ یقیناً اس سے ایک شاعر کے ذہنی ارتقاء کا اندازہ لگانے، اس کے جذباتی تموج کے مد و جزر معلوم کرنے اور اس کی نادر الکلامی کے پرکھنے میں آسانی ہوتی ہے۔ لیکن غزل کی شاعری میں اس کی واضح شکلیں مشکل سے ملتی ہیں۔ کیونکہ داخلیت، ایمائی طرز، اظہار اور عمومیت کی وجہ سے اس ارتقاء کا ٹھیک پتہ نہیں چلتا۔ پھر حسرت کی شاعری

فلسفیانہ اور فکری شاعری تھے بھی نہیں، اس لئے ارتقائے خیال کا پتہ اور نہیں چلتا۔ ان کی شاعری کا اصل موضوع محبت ہے اس لئے جذباتی ارتقاء کے نشانات ضرور ملتے ہیں، کہیں کہیں زندگی کے واقعاتی پہلو بھی نمایاں ہو جاتے ہیں۔ فکری ارتقاء اگر ہے تو اتنا ہی کہ ابتداء میں محبت ماورائیت اور صوفیانہ داخلیت کے جھمیلوں سے بچی ہوئی تھی، آگے بڑھتے بڑھتے ان کا رنگ گہرا ہونے لگا، یہاں تک کہ بعض اوقات عشق کی نوعیت محض صوفیانہ رہ جاتی ہے۔ یہ چیز ان کے رنگِ سخن پر اثر انداز ہوتی ہے، استعاروں، کنایوں اور اشاروں کی معنویت بدل جاتی اور مجاز حقیقت کا زینہ بن جاتا ہے، اور ایسے شعر ملتے ہیں ؎

حسرت کا دل آئینہ ہے اک صورتِ حق کا   گو اس کی نظر شیفتۂ حسنِ بتاں ہے

مقصودِ وصلِ یار کا حل ہو تو جانیئے   خوف و خلوص و علم و عمل ہو تو جانیئے

اس مختصر مضمون میں ان کے ذہنی ارتقاء کا اسی حد تک تذکرہ کیا جا سکتا ہے جتنا ان کے رنگِ سخن کے سمجھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ یہاں ان کے فنی ارتقاء ہی کو پیشِ نظر رکھنا مقصود ہے۔ جس کی تربیت اور تہذیب کی انھوں نے شعوری کوشش کی اور اپنے اس سفر کی مختلف منزلوں کا پتہ بھی دیا۔ انھوں نے اپنے خیالات اور جذبات کے لئے غزل کو چن لیا تھا اور غزل ان کے طرزِ فکر کے لئے ایک ایسا سانچہ بن گئی تھی۔ کہ ہر جذبہ اور ہر خیال اس میں ڈھل جاتا تھا، غزل ان کے ذہن میں اس طرح رس بس گئی تھی کہ دوسرے اصناف کی ضرورت بھی اس سے پوری ہو جاتی تھی، اسی لئے تو کہا تھا ؎

عشقِ حسرت کو ہے غزل کے سوا   نہ قصیدے نہ مثنوی کی ہوس

لکھتا ہوں مرثیہ، نہ قصیدہ، نہ مثنوی   حسرت غزل ہے صرف مری جانِ عاشقاں

سویت آپ کا مقصد بغاوت آپ کا مسلک   مگر اس پر بھی حسرت کی غزل خوانی نہیں جاتی

اصنافِ سخن میں سے غزل کے انتخاب کے بعد رہنمائی کی تلاش کا سوال پیدا ہوتا ہے

حسرت اگرچہ شعر و سخن کے معاملہ میں طویل مشق اور تجربہ کو بہت اہم سمجھتے تھے لیکن استادی شاگردی کے رشتہ کو بھی ضروری جانتے تھے۔ چنانچہ انھوں نے اپنے مشہور رسالہ نکاتِ سخن کے دیباچہ میں اس کا تذکرہ کیا ہے۔ ان کا خیال تھا کہ اچھے استاد کی مدد سے محاسن اور معائب سخن کے سمجھنے کی منزلیں تیزی سے طے ہو جاتی ہیں۔ حسرت نے بھی اپنے غیر معمولی ذوق اور زبردست شاعرانہ صلاحیت کے باوجود اپنے لیئے منشی امیر اللہ تسلیم کو اپنا استاد منتخب کر لیا۔ انیسویں صدی عیسوی کے خاتمہ پر جب حسرت موہانی نے شاعری شروع کی اس وقت ہندوستان پر امیر مینائی اور داغ چھائے ہوئے تھے۔ اکثر نو مشق اور نوجوان شعراء انہیں کی طرف جھکتے تھے۔ لیکن حسرت نے نسیم دہلوی کے انداز میں وہ کچھ دیکھا جس نے انھیں گرویدہ کر لیا۔ غالباً ان کے خیال میں اس رنگ کی نمود تسلیم لکھنوی کے کلام میں زیادہ تھی جنھوں نے لکھنوی ہونے کے باوجود یہ اعلان کیا تھا کہ ؎

میں ہوں اسے تسلیم شاگردِ نسیم دہلوی
مجھ کو طرزِ شاعرانِ لکھنؤ سے کیا غرض

اور حسرت کہتے ہیں ؎

پیرو تسلیم ہوں، شیدائے اندازِ نسیم
شوق ہے حسرت مجھے اشعارِ حسرت خیز کا

حسرت ہیں وقفِ پیرویِ مومن و نسیم
کیوں سلسلہ ملائیں کسی لکھنوی سے ہم

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ حسرت شعوری طور پر اس رنگ کو اپنانا چاہتے تھے جسے نسیم دہلوی نے چمکایا تھا اور جنھیں نازکیِ خیال اور لطافتِ بیانی حکیم مومن خاں سے ملی تھی۔ اس طرح حسرت کا سلسلہ تسلیم اور نسیم سے ہوتا ہوا مومن تک پہنچتا تھا۔ مومن کا ذکر بھی حسرت نے اپنے اشعار میں بار بار کیا ہے ؎

حسرت میرے کلام میں مومن کا رنگ ہے
ملکِ سخن میں مجھ سا کوئی دوسرا نہیں

حسرت یہ وہ غزل ہے جسے سن کے سب کہیں
مومن سے اپنے رنگ کو تو نے ملا دیا

دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ تمام اشعار بالکل ابتدائی دور کے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ حسرت نے شروع ہی میں اپنا ایک رنگ بنانے کی کوشش کی تھی اور اندا

غزل گوئی کے ان پہلوؤں سے دلچسپی لی تھی جن کا مظہر دبستان مومن تھا، یہ تو ایک طویل بحث ہو گی کہ مومن، نسیم اور تسلیم کے رنگ سخن کی خصوصیتیں کیا تھیں ان میں کتنی مماثلت اور کتنا اختلاف تھا، ذہنی اور جذباتی حیثیت سے کتنا فرق تھا۔ لیکن مختصر طور پر اس کا جائزہ لئے بغیر حسرت کے انداز بیان کا سمجھنا بھی آسان نہ ہو گا۔

حسرت نے اردوئے معلیٰ میں جہاں مختلف شعراء کا تذکرہ کیا ہے اور اکثر نکے انتخاب پیش کئے ہیں۔ وہاں مومن، نسیم دہلوی اور امیراللہ تسلیم پر بھی مضامین لکھے ہیں۔ تنقید کی حیثیت سے یہ مضامین ہلکے پھلکے ہیں۔ لیکن ان سے یہ ضرور معلوم ہو جاتا ہے کہ حسرت کو ان کے کلام کی کونسی خصوصیتیں اہم معلوم ہوتی تھیں۔ اور وہ چونکہ انھیں اساتذہ کی پیروی کا دم بھرتے تھے۔ اس لئے شعوری طور پر انھوں نے ان سے اپنے ایوان شاعری کے در و بام سجائے ہوں گے۔ مومن کے تذکرے میں حسرت نے دوبارہ اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ مجموعی حیثیت سے ذوق کا درجہ غالب سے اور غالب کا درجہ مومن سے بلند ہے۔ اس ترجیح کے تفصیلی وجوہ حسرت نے نہیں بیان کئے ہیں۔ لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس وقت محض زبان کی صحت اور محاورات وغیرہ کا استعمال حسرت کے پیش نظر تھا کیونکہ انھوں نے اس مضمون میں مومن کے یہاں زبان و بیان کی غلطیوں سے کافی بحث کی ہے۔ مومن کی استادی حسرت کے نقطۂ نظر سے دو وجہوں سے مسلم ہے انداز بیان کی خصوصیات اور فارسی مذاق کی پیروی میں ترکیبوں کی آمیزش۔ اگر اس تبصرے میں ان کی وہ رائیں بھی شامل کر لی جائیں جن کا اظہار اشعار میں ہوا ہے تو ایک آدھ پہلو کا اور اضافہ ہو جائے گا جیسے رنگیں نگاری "ہے

طرز مومن میں مرحبا حسرت　　　تیری رنگیں نگاریاں نہ گئیں

"ترکیب کی نیرنگیاں" جن کا تذکرہ اردوئے معلیٰ والے مضمون میں بھی ہے ہے

کہاں سے آئیں گی نیرنگیاں ترکیب مومن کی
یہ لطف خوش بیانی حسرت رنگیں بیاں تک ہے

مومن کی بعض اور خصوصیات جن کا تعلق موضوع سے ہے اور جن کا ذکر حسرت

نے نہیں کیا ہے، ان کی جلوہ گری بھی کبھی کبھی حسرت کے یہاں ہو جاتی ہے اور وہ بھی مومن کی طرح اسرارِ محبت کی پردہ دری کرنے لگتے ہیں ؎

شعرِ حسرت نے سارے کھول دیئے — عشق بازی کے عقدہ ہائے ادق

بہر حال حسرت مومن کے اندازِ بیان پر فریفتہ ہیں، ان کی ترکیبوں کے قائل اور ان کی رنگیں نگاری کے گھائل ہیں۔ حسرت کا سرسری مطالعہ کرنے والا بھی کلیات حسرت کے ہر صفحے پر یہ خصوصیتیں تلاش کرے گا۔

اسی طرح حسرت نے اردوئے معلیٰ میں نسیم دہلوی پر ایک مضمون لکھا ہے اور اس سلسلہ میں ان کے رنگِ سخن کی کئی خصوصیتوں کا ذکر کیا ہے۔ نسیم نے دلفریبیٔ خیال اور رنگینیٔ بیان کی خصوصیتیں مومن سے حاصل کیں۔ اس سرمایہ میں "تجدیدِ زبان" کا اضافہ کیا، لکھنؤ کی زبان اور دہلی کے بیان کی پسندیدہ اور معتدل ترکیب کا جلوہ دکھایا، اور سادگیٔ الفاظ، تازگیٔ خیال اور رنگینیٔ ترکیب سے غزل میں خوشگوار مستی پیدا کی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ خالص غزل گو کی حیثیت سے حسرت نسیم دہلوی کو زیادہ پسند کرتے تھے۔ اپنے اشعار میں بھی انھوں نے "پیرویٔ نسیم" کا جس قدر چرچا کیا ہے اتنا کسی اور کا نہیں ؎

مرحبا حسرت تیرا خوب اندازِ نسیم — لطف ہر ہر شعر میں ہے بندشِ استاد کا

حسرت رواداری میں بھی اتنا ہی خیال — اشعار میں نسیم کا رنگِ بیاں رہے

نسیم دہلوی کی پیروی آساں نہیں حسرت — تجھی سے ہے کہ یہ تیزیٔ گفتار پیدا ہے

اور پھر وہی مومن کی رنگیں نگاری، جو نسیم اور تسلیم سے ہوتی ہوئی حسرت تک پہنچی ؎

حسرت تیری شگفتہ کلامی پہ آفریں — یاد آگئیں نسیم کی رنگیں نگاریاں

یہ فنی رشتہ منشی تسلیم کے ذریعہ سے قائم ہوا تھا۔ اور حسرت نے اردوئے معلیٰ میں ان پر بھی ایک مضمون کئی قسطوں میں لکھا ہے جس میں ان کے ابتدائی کلام کے لکھنوی رنگ اور بعد کے دہلوی رنگ کا تذکرہ کیا ہے، ان کے اندازِ بیان میں بھی

انھیں خصوصیات کی جستجو کی ہے جن کا تذکرہ مومن اور نسیم دہلوی کے سلسلہ میں ہوا۔ اس طرح حسرت نے اپنے رنگ سخن کی بنیادوں اور ذوق کی آبیاری کرنے والے سرچشموں کا پتہ دے دیا ہے۔ لیکن جب ہم حسرت کی غزل گوئی کا مطالعہ کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ حسرت کا رنگ سخن محض مومن۔ نسیم اور تسلیم کے رنگ سخن کا عکس نہیں ہے۔ بلکہ بعض اثرات سے مل کر اس کی خود ایک انفرادی حیثیت ہو گئی ہے۔ حسرت کا مطالعہ اور خاص کر اردو غزل کا مطالعہ بہت وسیع بھی تھا۔ اور تنقیدی بھی۔ یہ مطالعہ جتنا بڑھتا گیا اسی قدر ان کا انداز بیان نکھرتا اور بو حدا ہوتا گیا۔ ابتدا میں تو صرف مومن، نسیم، اور تسلیم کا ذکر ہوتا تھا اب اس میں سعدی۔ شمس تبریز (مولانا روم) خاقانی۔ حافظ، جامی، نظیر کے میر، قائم، مصحفی، انشاء، جرأت، اور غالب کے نام بھی شامل ہو گئے۔ اور ہر ایک کوئی طالب علم جو فارسی اردو غزل کی تاریخ سے واقف ہے، اس حقیقت سے انکار نہیں کر سکتا کہ انہیں کے دم سے غزل عظمت، حسن، اور ساحرانہ دل کشی کی حامل بنی۔ ان میں سے ہر ایک اپنے رنگ میں منفرد ہے۔ اور حسرت ان کے انداز بیان سے رعنائی اور کیف کچھ لینے کے آرزو مند ہیں۔ کیونکہ انہیں کی شیوۂ بیانی، سادگی و پرکاری، والہانہ سرمستی، نشتر انگیزی، شگفتہ بیانی، جدت طرازی اور شوخی گفتار سے غزل کو سدا بہار شباب نصیب ہوا ہے۔ حسرت ان کی جن اداؤں کو سراہتے ہیں۔ وہ یہ ہیں ؎

گذرے بہت استاد مگر رنگ اثر میں — بے مثل ہے حسرت سخن میر ابھی تک

شعر میں تیرے ہوئی مصحفی و میر کے بعد — تازہ حسرت اثر و حسن بیاں کی رونق

شیرینی نسیم ہے سوز و گداز میر — حسرت ترے سخن پہ ہے لطف سخن تمام

شعر میرے بھی ہیں پر درد و لیکن حسرت — میر کا شیوۂ گفتار کہاں سے لاؤں

قائم ہے ترے دم سے طرزِ سخن قائم — پھر ورنہ کہاں حسرت یہ رنگِ غزلخوانی

غالب و مصحفی و میر و نسیم و مومن — طبع حسرت نے اٹھایا ہے ہر استاد سے فیض

حسرت اردو میں ہر غزل تیری — پرتوِ نقشِ سعدی و جامی

مجھے فیضِ سخن پہنچا ہے حسرت — ز روحِ پاکِ شمس الدین تبریز

ہم جامی و حافظ کے بھی قائل ہیں پہ حسرت — خوبی میں نہ پہنچا کوئی سعدی کی غزل تک

حسرت ایں غزل چو شمس تبریز — باشد سخنِ تو نغز و مرغوب

طرفہ حسرت یہ شوخیِ افشار — رنگِ جرأت مرید ہوا ہے جیسے

حسرت کی طرفگیِ سخن کا راز ان کے اس ادبی شعور میں ہے جس نے ان کو بہترین استادوں سے فیض اٹھانے پر آمادہ کیا۔ ان کی قوتِ انتخاب اور صحیح شاعرانہ شعور نے زمانہ کی روش اور حقیقت پسندی کے مطالبات سے مل کر ان شعراء کی روایات میں سے وہی عناصر لیے جو ان کے تصورِ حیات کی سادہ لیکن پُراثر طریقہ پر پیش کرنے میں مدد دے سکتے تھے۔ انھوں نے میر کی غم کوشی اور یاس پسندی سے پرہیز کیا، مومن کے رقیب، واسوختی انداز اور رعایتِ لفظی سے بچنے کی کوشش کی، جرأت اور انشاء کی شوخی کو چھچھورپن اور ابتذال سے بچا کر اپنایا اور ان کی معاملہ بندی کو بیسویں صدی کے ذوق کے سانچے میں ڈھالا۔ اس طرح انھوں نے اپنے آسمانِ شاعری کے لئے نئی قوسِ قزح تیار کی۔

ایسا انتخابی ناقدانہ شعور دیکھ کر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا حسرت کا کوئی نظریۂ فن بھی تھا؟ نظریۂ فن میں درحقیقت فن اور زندگی سے تعلق کا سوال بھی پوشیدہ ہوتا ہے۔ کیونکہ کوئی اچھا شاعر اس پہلو کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔

حسرت نے اردوئے معلیٰ میں متعدد ادبی مضامین لکھے ہیں۔ انھوں نے عام طور سے اصولِ شاعری اور نفسِ شاعری سے بحث نہیں کی ہے مختلف مضامین کے درمیان میں سرسری اشارے آتے ہیں اور مجموعی طور پر یہ معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے نفسِ شاعری کے متعلق اسی قدیم یونانی نظریہ کو تسلیم کر لیا تھا کہ شاعری اور مصوّری دونوں میں حقیقت کی ہو بہو نقل اتاری جاتی ہے۔ چنانچہ نکاتِ سخن میں ایک جگہ انھوں نے اس کا ذکر کیا ہے:۔

"اربابِ نظر نے شاعری اور مصوّری کو ایک ہی قبیل سے قرار دیا ہے، اس کی بنیاد یہ ہے کہ جس طرح کامیاب مصوّری کے لئے لازم ہے کہ جس چیز کی نقل اتاری جائے، وہ ہو بہو تصویر میں نظر آئے۔ اسی طرح سے حقیقی شاعری کے لئے بھی اس بات کی ضرورت ہے کہ واقعاتِ محبت کے بیان میں تصنّع سے کام نہ لیا گیا ہو اور جذبات کی صحیح ترجمانی کی گئی ہو۔ عام اس سے کہ وہ جذبات علوی ہوں یا سفلی۔ اگر جذبات عالی ہوں گے تو شاعری جذبہ نگاری اور واقعہ نگاری کی شکل اختیار کرلے گی۔ ورنہ معاملہ بندی ہو جائے گی اور ہمارے نزدیک یہی تینوں چیزیں شاعری کا بہترین نمونہ ہیں۔"

اس سے کچھ اور معلوم ہوتا ہو یا نہ ہوتا ہو اس کا اندازہ تو ہو ہی جاتا ہے کہ حسرت ایک خاص قسم کی واقعیت اور حقیقت کو شاعری کے لئے ضروری سمجھتے تھے۔ ایک حیثیت سے تصوّرِ فن کی یہ ایک اہم بنیاد ہے۔ اور اس کی مدد سے بھی ہم حسرت کے مذاقِ سخن کو پرکھ سکتے ہیں کیونکہ حقیقت پسندی موضوع کے انتخاب کے ساتھ ساتھ تشبیہ، استعارہ، کنایہ اور اندازِ بیان کو بھی متاثر کرتی ہے، ابہام سے بچاتی اور الفاظ کے مناسب اور برمحل استعمال پر مائل کرتی ہے۔ اسی حقیقت پسندی کی وجہ سے روایتی خیالات اور موضوعات سے بغاوت کا خیال بھی پیدا ہوتا ہے اور فطرت کی تنقیدی صلاحیت بڑھ کر اندھی تقلید سے بچاتی ہے۔ متروکات، معائب اور محاسنِ سخن کے بیان میں حسرت نے جگہ جگہ روایتی نقطۂ نظر سے اختلاف کیا ہے۔ بلکہ ایک جگہ تو اپنے استاد امیراللہ تسلیم کی ایک

اصلاح کو ماننے سے صرف اس لئے انکار کر دیا ہے کہ وہ ان سے متفق نہ ہو سکے (ملاحظہ ہو نکات سخن از حسرت موہانی ص۹۰ مطبوعہ انتظامی پریس حیدر آباد دکن) اسی طرح ابتذال کی حدود معین کرتے ہوئے انھوں نے بڑی آزادانہ رائے دی ہے:-

"فاسقانہ شاعری (یعنی کمتر درجے کے جذباتِ ہوس کی مصوری لیکن صحیح مصوری) کو بدمذاقی پر محمول کرنا، سوقیانہ و مبتذل قرار دینا، انصاف کا خون کرنا ہے۔ حقیقت حال یہ ہے کہ جب شاعری کا مقصد صحیح جذبات کی مصوری ہو تو پھر اس کے دائرے کو پاک جذبۂ عشق و محبت تک محدود کر دینے اور علامہ خلاق کے تنافر سے فیصدی جذبات ہوس کو اس سے خارج کر دینے کی کوشش اور وہ بھی محض اس بنیاد پر کہ ان کا اظہار و اعلان بعض فقیہانہ و ملّایانہ طبائع کی مصنوعی پاکیزگی خیال کے لئے ناگوار ثابت ہوگا خود مخالفین ہوس نگاری کی انتہائی بدمذاقی اور بے شعوری کے سوا اور کسی چیز پر دلالت نہیں کرتا — البتہ اس ضمن میں حدِ اعتدال سے گذر جانا بے شک قابلِ اعتراض ہے ۔۔۔۔"

یہ عبارت حسرت کے ایک غیر مطبوعہ مقالہ سے اخذ کی گئی ہے۔ حسرت موہانی مصنفہ عبد الشکور میں اس مقالہ کے کچھ حصے نقل کئے گئے ہیں[1]۔ تو ادراک حقیقت کے

---

[1] اس ضمن میں راقم الحروف کو ایک واقعہ یاد آگیا۔ اکتوبر ۱۹۴۵ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کا سالانہ اجلاس حیدر آباد دکن میں منعقد ہوا۔ مولانا حسرت موہانی مرحوم بھی اس میں شریک ہوئے ایک اجلاس میں جس کی صدارت راقم الحروف کر رہا تھا۔ یہ تجویز پیش ہوئی کہ فحاشی اور عریانی وغیرہ سے ترقی پسندی کا تعلق نہیں اور جو ادیب اسے اپنا مطمح نظر بناتا ہے وہ ترقی پسند نہیں۔ تجویز کی مخالفت میں سب سے پہلی آواز جو بلند ہوئی۔ وہ مولانا مرحوم کی تھی۔ حقیقت نگاری اور لطافت بیان کے نام پر انھوں نے اس تجویز کی ایسی ہی مخالفت کی۔ کہ اس وقت اس بحث کو ملتوی کرنا پڑا۔ اور طے ہوا۔ کہ مولانا کے مشورے سے تجویز کے بجائے ایک بیان اس سلسلہ میں شائع کیا جائے۔

اس نقطہ نظر سے حسرتؔ کی شاعری، شخصیت اور کردار کے سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے نکاتِ سخن کے مطالعہ سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ خیالات کے مقابلہ میں حسرتؔ زبان و بیان کی لطافتوں کو زیادہ اہمیت دیتے تھے چنانچہ معائب اور محاسن دونوں میں انھیں پر زور دیا گیا ہے۔ مثلاً محاسن سخن میں انھوں نے جو ستّرہ نکتے بیان کئے ہیں۔ محض ان کے عنوان لکھ دینا ہی اس خیال کی وضاحت کر دے گا (۱) تکرار الفاظ (۲) صدقِ محاورہ، صفائی زبان و سادگی بیان (۳) ترجمہ محاورہ فارسی (۴) شوخی کلام و ندرتِ مضامین (۵) سادگی بیان و ندرتِ مضمون (۶) حسن ترکیب خوبی استعارہ و لطافتِ تشبیہ (۷) حسن استعمال جمع مخصوص بہ خاندانِ مومنؔ و نسیمؔ (۸) معاملہ بندی، واقعہ گزاری و جذبہ نگاری (۹) متانتِ مضمون بلندیِ جذبات و مذاقِ تصوّف (۱۰) مطابقت الفاظ مضمون (۱۱) نقلِ قول کی تازگی (۱۲) کنایہ (۱۳) سوز و گداز (۱۴) مصرعوں کا تقابل اور الفاظ کا الٹ پھیر (۱۵) پسندیدگی جملہ خبریہ بہ مقابلہ جملہ انشائیہ (۱۶) تعددِ الفاظ و فقراتِ موزوں اور (۱۷) سہل ممتنع۔ تفصیل سے بحث کرنے کا موقع ہو تو ان عنوانات کے ماتحت بھی حسرتؔ کے نظریۂ شاعری پر ناقدانہ نظر ڈالی جاتی۔ اس وقت یہ بات اور زیادہ نمایاں ہو جاتی کہ حسرتؔ کی شاعری فکری نہیں ہے۔ بلکہ جس دبستان سے ان کا تعلق تھا اس میں خود فکری شاعری کا فقدان تھا۔ مومنؔ، نسیمؔ دہلوی اور تسلیمؔ سبھی حسن و عشق کی دنیا کے مبصر اور مصور تھے۔ ان کے یہاں کسی قسم کی گہرائی کی جستجو فضول ہے۔ حسرتؔ سیدھی باتوں کو پیچیدہ بنا کر پیش کرنا بھی پسند نہیں کرتے، محض نغز گوئی کے لئے نغز گوئی بھی ان کا شعار نہیں ؎

غزل گوئی رہی یکتا میانِ عاشقاں میری   کہاں سے پھر کوئی لاتا بیاں میرا زباں میری

سہل کہتا ہوں ممتنع حسرتؔ   نغز گوئی مرا شعار نہیں

پسند آیا طریقِ شاعری نیز ہمیں حسرتؔ   کہ جب کہنا کبھی کچھ نغز کہنا بےبدل کہنا

دامنِ شعرِ عشق پر حسرت داغِ ابہال و ابتذال نہیں

شعرِ حسرت نے سارے کھول دیئے عشق بازی کے عقدہ ہائے دق

حسرت نے ساری عمر غزل ہی پر ریاض کیا اور اس میں شک نہیں کہ غزل میں جس قسم کے اندرونی تجربوں کا اظہار ہوتا ہے۔ اس میں زبان و بیان کی لطافت کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ کیونکہ وہاں منطقی استدلال کے بجائے دل میں اتر جانے والے کنایوں اور استعاروں سے، مناسب اور مترنم الفاظ سے اور حسین و معنی خیز تراکیب سے کام لینا ہوتا ہے۔ انھیں سے وہ جذباتی تصویریں بنتی ہیں جو دل میں گھر کر لیتی ہیں۔ یہاں یہ بھی یاد دلانا ضروری ہے کہ اس سے ہرگز یہ نہیں سمجھنا چاہیئے کہ یہ چیزیں خود اپنی جگہ پر کافی ہیں کیونکہ یہ تو لباس ہیں اور جب تک لباس کے لئے خوبصورت اور توانا جسم نہ ہو، تنہا لباس کا حسن کوئی جادو نہیں جگا سکتا۔ حسرت کے یہاں اچھے شعر کی پہچان کیا تھی؟ اس کا جواب مختصراً انھوں نے یہ دیا تھا۔

شعر دراصل ہیں وہی حسرت سنتے ہی دل میں جو اتر جائیں

دل میں اترنے والے شعر معنی اور صورت دونوں کی ترازو پہ پورے اترتے ہیں۔ بلکہ انھیں پر غور کرنے سے یہ پتہ چلتا ہے کہ شاعری میں معنی اور صورت دو الگ الگ چیزیں نہیں ہیں۔ اعلیٰ ترین شاعری میں یہ دونوں چیزیں ایک ہی حقیقت کے دو پہلو معلوم ہوتی ہیں۔ چنانچہ حسرت کے منتخب اشعار میں یہ کیفیت دیکھی جا سکتی ہے۔

ادب اور شعر کے مطالعہ کے سلسلے میں زبان کو جتنی اہمیت دی جائے کم ہے زبان کے صحیح استعمال سے واقفیت، الفاظ کی قوت اور رنگ و روپ کی پہچان کے بغیر شاعر اپنے فن سے واقف نہیں کہا جا سکتا۔ زبان کا یہ علم محض روایتی زباندانی تک محدود نہیں ہونا چاہیئے۔ بلکہ زبان کے تخلیقی عمل کا علم بھی ضروری ہے۔ حسرت کے وسیع مطالعہ نے انھیں زبان اور الفاظ کے استعمال، اور لفظوں کے نازک اختلافات کو سمجھنے پر قادر بنا دیا تھا۔ نکاتِ سخن کے مطالعہ سے یہ حقیقت بھی

واضح ہو جاتی ہے۔ انھیں اس بات کا احساس بھی تھا کہ زبان کو مانجھنے، سنوارنے اور اظہارِ خیال کے زیادہ سے زیادہ قابل بنانے میں لکھنؤ کا بڑا ہاتھ ہے اور وہ شعر کا حسن بڑھانے میں اس سے کام لینا چاہتے تھے۔ اس لئے چاہے وہ "طرزِ لکھنؤ" کو پسند نہ کرتے ہوں۔ لیکن "زبانِ لکھنؤ" کو نظر انداز نہیں کرتے تھے۔ چنانچہ کہتے ہیں ؎

ہے زبانِ لکھنؤ میں رنگِ دہلی کی نمود
تجھ سے حسرتؔ نام روشن شاعری کا ہو گیا

لکھنؤ کی زبان کا دہلی کے اندازِ بیان میں پیوند لگانے ہی کی وجہ سے حسرتؔ نے نسیمؔ دہلوی کے رنگِ سخن کو سراہا تھا اور شاید یہی بات منشی امیر اللہ تسلیمؔ کے یہاں بھی ملی تھی۔ لیکن جب انھیں زبان و بیان پر پوری قدرت حاصل ہو گئی تو ان کے ذہن سے وہ میکانکی فرق ختم ہو گیا جو از قضائے لسانی کے اصولوں کو سامنے رکھے بغیر ذہنوں میں جمود کی کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ چنانچہ آگے بڑھ کر انھوں نے کہا ؎

رکھتے ہیں عاشقانِ حسنِ سخن — لکھنوی سے نہ دہلوی سے غرض

یہ فنا فی الشعر ہونے کی منزل ہے جہاں اپنا انداز خود متعین ہو جاتا ہے مشہور انگریز صاحبِ طرز ادیب رابرٹ لوئی اسٹیونسن نے کہا ہے کہ میں نے بہت سے اساتذہ کی نقل کی یہاں تک کہ خود میرا ایک رنگ بن گیا۔ حسرتؔ کے لئے بھی یہی بات صحیح معلوم ہوتی ہے کہ انھوں نے مختلف شعراء کی تقلید میں غزلیں لکھیں لیکن آگے بڑھنے خود ان کا ایک رنگ نکھر آیا جو روایتی انداز کا تسلسل بھی رکھتا ہے۔ اور نیا پن بھی، فارسی اور اردو غزل گوئی کے آہنگ سے ہٹا ہوا بھی نہیں ہے، اور صرف اسی کا پرتو بھی نہیں کہا جا سکتا۔ اگر حسرتؔ کا رنگِ سخن محض چند رنگوں کا مجموعہ ہوتا تو وہ کبھی اتنے بڑے فن کار نہ ہوتے لیکن ان کے یہاں جو تازگی، لطافت، شگفتگی، واقعیت اور سادگی ہے وہ ان کے انفرادی اور روایتی شعور کے امتزاج کا نتیجہ ہے اسی لئے وہ تعلّی آمیز انداز میں یہ دعویٰ کر سکے ؎

تو نے حسرتؔ یہ نکالا ہے عجب رنگِ غزل — اب بھی کیا ہم تری یکتائی کا دعویٰ نہ کریں

مزہ جو تغزلِ حسرتؔ میں ہے وہ اور کہاں — کلام دیکھ لیا سن لیا ہزاروں کا

اے وہ کہ تجھے شوق ہے تحسینِ غزل کا
میرا جو کہا مان تو حسرتؔ کی غزل دیکھ

بخشا ہے پسندیدگیِ خلق نے یک سر
درجہ مرے اشعار کو ضرب المثلی کا

حسرت کے نگار خانۂ غزل میں کئی اساتذہ کی تصویریں نظر آتی ہیں۔ لیکن اس نگار خانہ کی مجموعی بہار اور رونق اپنا ایک الگ حسن رکھتی ہے۔ ان کے رنگِ سخن میں جو آراستگی اور شائستگی ہے اس کی مشاطگی صدیوں کے تہذیبی ارتقاء نے کی ہے ان کی غزلوں میں مشرقی تصورِ محبت کے ڈھانچے میں خود ان کی کامیاب محبت کی تصویریں ہیں، روایتی محبوب کے پردے میں خود ان کا اپنا محبوب ہے۔ جس کا حسن الفاظ کی چلمن سے بڑا اچھا لگتا ہے۔ ان کے تجرباتِ عشق میں سنی سنائی یا کتابی باتوں کی جگہ ذاتی تجربات کے نقوش ہیں۔ چند اشعار سے یہ ساری باتیں آئینہ ہو جائیں گی ؎

حسنِ بے پروا کو خود بین و خود آرا کر دیا
کیا کیا میں نے کہ اظہارِ تمنا کر دیا

دلِ لذتِ آزار کہاں سے لاؤں
تجھ کو اے ستم یار کہاں سے لاؤں

نہیں آتی تو یاد ان کی مہینوں تک نہیں آتی
مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں

دلوں کو فکرِ دو عالم سے کر دیا آزاد
ترے جنوں کا خدا سلسلہ دراز کرے

امید وار ہیں ہر سمت عاشقوں کے گروہ
تری نگاہ کو اللہ دلنواز کرے

جنوں کا نام خرد پڑ گیا خرد کا جنوں
جو چاہے آپ کا حسنِ کرشمہ ساز کرے

آج سن کر میرے نالوں کو زراہِ التفات
زیرِ لب اس نے بھی کھینچی ایک آہِ التفات

اہلِ دل سنتے ہیں اک سازِ محبت کی نوا
جب تری یاد میں ہم نغمہ سرا ہوتے ہیں

آئینے میں وہ دیکھ رہے تھے بہارِ حسن — آیا مرا خیال تو شرما کے رہ گئے

میں بے خبرِ غم تھا مگر وہ دمِ رخصت — دیکھا کئے مڑ مڑ کے مجھے حدِ نظر تک

کچھ سمجھ میں نہیں آتا کہ یہ کیا ہے حسرت — ان سے مل کر بھی نہ اظہارِ تمنا کرنا

یہ بھی اک چھیڑ ہے کہ قدرت نے — تم کو خود بیں بہ ہمہ عیوب کیا

کیا کیا نہ یادِ یار سے ہوں شرمسار ہم — فرصت کبھی جو کشمکشِ روزگار سے

تجھ سے اب مل کے تعجب ہے کہ عرصہ اتنا — آج تک تیری جدائی میں یہ کیونکر گزرا

لاکھوں ہیں تری دید کے مشتاق مگر ہم — محروم انھیں دل سے بھلانے میں لگے ہیں

تری یاد بے اختیار آ رہی ہے — تمنا کی فصلِ بہار آ رہی ہے

آجاتی ہے ناگاہ جدائی کی مصیبت — ہوتی ہے خبر کس کو ترے عزمِ سفر کی

بے کس کے عجزِ تمنا کا پاس ہے کہ وہ شوخ — بہ زعمِ ناز بھی دامن چھڑا نہیں سکتا

طلبِ لذتِ آزار سے کچھ بھی نہ ہوا — اس جفا پیشہ ستمگار سے کچھ بھی نہ ہوا

جورِ پیہم نہ کرے شانِ توجہ پیدا — دیکھ بدنام نہ ہو نامِ ستمگاری کا

ایک ہی بار ہوئیں وجہِ گرفتاریِ دل — التفات ان کی نگاہوں نے دوبارا نہ کیا

پر میر ناز وہ از راہِ کرم پہنچا تھا　　شب عجب لطف کا سماں بہم پہنچا تھا

دل کچھ اس ڈھب سے لیا اس نے کہ بیہوش ہوئی　　حال سے اپنے خبردار نہ ہونے پایا

برق کو ابر کے دامن میں چھپا دیکھا ہے　　ہم نے اس شوخ کو مجبورِ حیا دیکھا ہے

کوئی کسوٹی ایسی نہیں ہے جو ان اشعار کی کامیابی کو اس طرح پرکھ سکے کہ مضمون نفسیاتی کیفیت، محاکات، اسلوب، ترنم، لطفِ زبان اور شگفتہ بیانی کے تناسب کا پتہ الگ الگ چل جائے۔ یہاں تمام پہلو ایک ہو کر ذہن اور دل پر اثر انداز ہوتے ہیں اور شاعر کے شعورِ ادب، کمالِ فن کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ان اشعار سے حسرت کی شخصیت اور شاعری کی ہم آہنگی کا اندازہ ہوتا ہے اس طرح کے اشعار میں جو مضبوطی اور چستی ہے وہ حسرت کے کردار کی مضبوطی بھی ظاہر کرتی ہے، ان کی سادگی اور پرکاری، محبت، انسان دوستی کا گداز اور پرنشاط کیفیت، انگیزی دورِ جدید کے وجدان سے رنگ حاصل کرتی ہے، اس لئے اثر انگیز ہے۔ مختصر یہ کہ حسرت کی شاعری میں صداقت، توانائی، جذبات نگاری اور سادگیِ مزاج کی وجہ سے اندازِ بیان کی جو خصوصیتیں پیدا ہوئی ہیں وہ فلسفہ و فکر کی گہرائیوں سے محروم ہونے کے باوجود زندہ، رومانہ اور حسین ہیں اور چند موضوعات میں محدود ہونے بھی تغزل سے مالا مال ہیں۔

فانی بدایونی

اردو غزل گوئی نیم وحشی صنفِ سخن ہو یا محض روایت پرستی مگر کبھی کبھی اس تاریکی میں ایسے شعلے بھی لرز اٹھتے ہیں کہ دل کی فضا کچھ دیر کے لئے بیقرار ہو جاتی ہے۔ کیونکہ ہمارے وجدان کی تعمیر میں قدیم روایات کا بہت شاندار حصہ ہے۔ روایتی شاعری میں منفرد ر

اور تعداد کا اضافہ ہر وقت ہوتا رہتا ہے یہ خصوصیتیں مشکل سے پیدا ہوتی ہیں۔ صرف مضبوط اور جاندار انفرادیت رکھنے والے اس دائرے کو توڑتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ اور اپنے حدود ہی کے اندر رہ کر اپنے سینہ کی آگ اور اپنے دل کا گداز اپنی شاعری میں بھر دیتے ہیں۔ پھر چونکہ ان کے پڑھنے والے اپنے معاشی اور معاشرتی روابط کی وجہ سے خود اس ماحول سے طبعی مناسبت رکھتے ہیں۔ اس لئے اثر ان کی خصوصیت بن جاتا ہے۔ ہم اور آپ غزل کی شاعری سے متنفر ہوں۔ عاجز ہوں۔ اس کے مٹا دینے کے درپے ہوں، ایام جاہلیت کی یادگار سمجھ کر اس دورِ تہذیب کو اس سے پاک کر دینا چاہتے ہوں، سننا پسند نہ کرتے ہوں، اس کا اثر لینے سے دور بھاگتے ہوں، مگر ہمارے مضبوط ارادوں کا قلعہ توڑ کر کوئی میر، کوئی غالب، کوئی آتش، کوئی حسرت کوئی جگر، کوئی فانی، کوئی فراق ہمارے وجود کے اندر جھانکتا ہے۔ اور وہ نغمہ چھیڑتا ہے جسے ہماری روح قبول کرنے پر تیار ہو جاتی ہے زندگی کی کوئی گہری حقیقت، غم درد، اور محبت کا کوئی پریشان کرنے والا خیال۔ ان سے بھاگ کر کوئی کہاں جائے گا! ان کی آواز پیچھا کرتی ہے اور اشعار دہرانے پڑتے ہیں کیونکہ صرف عقل ہمیں ان سے علیحدہ رکھنے کی کوشش کرے تو کرے ہمارا دل اب بھی انھیں پناہ دیتا ہے اور غالباً دیتا رہے گا۔ پھر غور کیجئے تو غزل صرف دل کی شاعری ہے بھی نہیں۔ اسے عقل سے گہرا تعلق ہے اور یہی امتزاج اچھا غزل گو پیدا کرتا ہے اس نئے تصور سے چاہے تغزل اور LYRICISM کا مفہوم مجروح ہوتا ہے یا بدلتا ہو۔ لیکن حقیقت یہی ہے کہ اچھا غزل گو عقل کے مرکز سے بہت زیادہ دور نہیں رہتا۔ فانی ایسے ہی غزل گویوں میں سے ایک ہیں۔

فانی بدایونی نے ۲۷ اگست ۱۹۴۱ء کو حیدر آباد میں انتقال کیا۔ انتقال کے وقت ان کی عمر باسٹھ سال کی تھی اور اگر ان کی شاعری پر نظر ڈالی جائے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کی موت پہلے واقع ہو چکی تھی یا واقع ہونا شروع ہو چکی تھی اور یہ باسٹھ سال ایک "مرگِ مسلسل" کی طرح گزرے، ہر لمحہ انھیں موت کا انتظار تھا ایسا معلوم ہوتا تھا کہ ان کی شکست کھائی ہوئی انفرادیت نے اپنے اندر ایک طرح کی "خواہشِ مرگ" (DEATH WILL) پیدا کر لی تھی اور اس

خواہش کی تسکین کے لئے ذہن مختلف صورتیں اختیار کرتا تھا ے

فانی کی زندگی بھی کیا زندگی تھی یارب
موت اور زندگی میں کچھ فرق چاہیئے تھا

فانی کا نام شوکت علی خاں تھا۔ شوکت تخلص ہو سکتا تھا۔ لیکن انھوں نے فانی تخلص رکھ کر اس خواہش کی تسکین کا سامان کیا۔ یہ بات تنقید کے لئے بہت اہم نہ ہو لیکن نفسیاتی حیثیت سے فانی کے مزاج اور افتادِ طبیعت کے بہت سے بھید کھول دیتی ہے، اسی خواہش کے تحت وہ کسی وقت موت کے خیال سے غافل نہ رہے۔ زندگی کی وہ تلخیاں جو ایک انفرادیت پسند حساس شاعر کے یہاں بیماری بن جاتی ہیں فانی کے ساتھ ساتھ رہیں وہ ایک وارفتہ مزاج شاعر تھے۔ عاشقانہ طبیعت رکھتے تھے۔ اور عاشقانہ طبیعت میں خود ایک طرح کی انفرادیت ہوتی ہے محبت اگرچہ ایک اجتماعی اور معاشرتی جذبہ ہے۔ لیکن مختلف قسم کے اخلاقی تصورحیات میں مختلف شکلیں اختیار کر لیتی ہیں۔ فانی کے لئے وہ ایک مخصوص انفرادی حیثیت رکھتی ہے اور اس میں ناکامی انھیں زندگی کے اس دھارے پر ڈال دیتی ہے۔ جہاں انفرادیت مجروح ہو کر سانپ کی طرح بل کھاتی ہے اور زہر اگلتی ہے۔ جب وہ زمانہ کے آئین و قوانین کو، رسم و رواج کو، ماحول اور سماج کو اپنے زہر میں بجھے ہوئے تیروں کا نشانہ نہیں بنا سکتے تو اپنی انفرادیت ہی کے خلاف علم بغاوت بلند کرتا ہے اور اسی کا گلا گھونٹ کر تسکین حاصل کرنا چاہتا ہے۔ اپنے ہی گریبان پر زور چلتا ہے اور "خواہش مرگ" قوی سے قوی تر ہوتی چلی جاتی ہے۔

فانی کا پیشہ وکالت تھا۔ لیکن دونوں میں بہت بُعد تھا وکالت ان کے لئے ایسی تھی جیسے کسی "گول خانے میں چوکھنٹی چیز" بٹھانے کی کوشش کی جائے مگر ہمارا نظام تمدن اس کی کب فکر کرتا ہے کہ افراد کی اصل صلاحیتوں سے کام لیا جائے طاقت کی بربادی کا ایک سلسلہ جاری ہے اور اس کا نتیجہ یہ ہے کہ جو جہاں ہے وہاں خوش نہیں، فانی بھی اسی طرح ایسی زندگی بسر کرنے پر مجبور رہتے جو ان کی تمناؤں سے ہم آہنگ نہ تھی، ان کی شخصیت چیختی تھی ۔ دماغ احتجاج کرتا تھا، دل بغاوت

کرتا تھا۔ ہڈیاں چیختی تھیں لیکن زمانے کی گرفت ڈھیلی نہیں ہوتی تھی کون جانتا ہے کہ فانی کو انھیں تجربات نے جبر کا قائل نہ بنا دیا ہو اس سے نجات صرف موت دلا سکتی تھی۔ اس لئے ہر وقت موت کا انتظار — ہر وقت ؎

آج روزِ وصالِ فانی ہے — موت سے ہو رہے ہیں راز و نیاز

چمن سے رخصتِ فانی قریب ہے شاید — کچھ آج بوئے کفن دامنِ بہار میں ہے

جب دیکھیے جی رہا ہے فانی — اللہ رے اس کی سخت جانی

لذتِ تمنا ہرگز گفتنی نہیں یعنی — دل ٹھہر گیا فانی موت کی دعا کر کے

ہر نفس عمرِ گذشتہ کی ہے میت فانی — زندگی نام ہے مر مر کے جیے جانے کا

آ، اب اے مرگِ ناگہانی آ — سخت مضطر ہیں تیرے شیدائی

چارۂ درد زندگی تو ہے — کر اگر ہو سکے مسیحائی

فانی تلخ کام کی امید
تو اگر آ گئی تو بر آئی

فانی ہی وہ اک دیوانہ تھا جو موت سے پہلے مر جائے
کیا ہوش کی کافر دنیا میں اس موت کے قابل کوئی نہیں

اور ایسے ہی سیکڑوں شعر زندگی کو موت میں تبدیل کر لینا، زندگی کو موت سمجھنا، مرنے سے پہلے مر جانا یہ سب اسی خواہشِ مرگ کے پہلو ہیں۔ جو نہ خودکشی میں تبدیل ہوتے ہیں۔ اور نہ بغاوت ہیں، غور و فکر کے بہت سے مواقع آتے ہیں۔

عمل کا کوئی موقع نہیں نکلتا۔ اسی وجہ سے فانی کا غم گہرا اور فلسفیانہ ہے۔ غم دو چار دن کا ہوتا تو اس میں رقت پسندی، جذباتیت اور پھر لگ کر بجھ جانے کی کیفیت ہوتی لیکن جب غم زندگی بن جائے، جب جینا گناہ معلوم ہو، جب نہ زندگی جاوید کی خواہش بھی عزیز نہ رہے اس وقت موت سے زیادہ خوبصورت کوئی چیز نہیں۔ اسی کی تاریکی روشنی پیدا کر سکتی ہے۔ اسی کے ظلمات میں آبِ حیات ملتا ہے اور معشوق کی خواہش بھی بھیس بدل کر موت ہی کے پردے میں چھپ جاتی ہے ؎

ادا سے آڑ میں خنجر کی منھ چھپائے ہوئے
مری قضا کو وہ لائے دلھن بنائے ہوئے

یہی وجہ ہے کہ فانی کی موت خوفناک اور ڈراؤنی نہیں ہے، وہی زندگی کے پیچیدہ معمہ کو حل کرتی ہے۔ وہی سکون لاتی ہے۔ قنوطیت اور یاس جہاں زندگی کا مقصد بن جاتے ہیں فانی وہاں ٹھہر جاتے ہیں اس لیے ان کے یہاں مرگ کی تکرار فلسفۂ حیات کے سمجھنے اور سلجھانے کی کوشش کے سوا اور کچھ نہیں۔ وہ زندگی جو ان کے لئے دیوانے کا خواب ہے ان کے پیشِ نظر ہے وہ اسی کو سمجھنا چاہتے ہیں اس گتھی کا سرا ابھی نہیں ملتا کیونکہ ؎

نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم
رہا یہ وہم کہ ہم ہیں سو وہ بھی کیا معلوم

یہ صوفیانہ مذاق کی کارفرمائی نہیں ہے، یہ لفظوں کے ساتھ کھیل نہیں ہے، یہ شکست کھائے ہوئے شدتِ احساس کی آواز ہے کہ زندگی کی ابتدا اور انتہا کے نہ معلوم ہونے پر وہ مقصد بھی وہم معلوم ہونے لگتا ہے جو نگاہوں کے رو برو رہتا ہے۔ یہ ایک فلسفیانہ جستجو کی منزل ہے جو یاس کی تاریکیوں میں [illegible] ہے۔ یہاں پہنچ کر بہت سے سوچنے والے فانی کے ساتھ ہو جائیں گے اور بہت سے ان کا ساتھ چھوڑ کر دوسرا راستہ اختیار کریں گے۔ قنوطیت اور رجائیت، عینیت اور حقیقت ان دونوں راستوں سے زندگی اور موت کے راز کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ فانی نے پہلا راستہ اختیار کیا۔ انھوں نے بہت سوچا لیکن انھیں اس کا جواب نہ مل سکا کہ زندگی کسے کہتے ہیں۔ ہاں موت کے بارے البتہ انھوں نے [illegible] ایک نظریہ بنا لیا

تھا۔ زندگی مادی حقائق سے لبریز ہے۔ اس کے تغیرات کا سلسلہ مادی روابط میں تلاش کرنا چاہیئے۔ جیسے جمہوریت کے حامی نظر انداز کر جاتے ہیں۔ لیکن موت کا راز تو تخیل آفرینی کی مدد سے حل کیا جا سکتا ہے۔ اس کے سمجھنے اور اس سے تسکین پانے کے لئے تصوراتی باتیں نکالی جا سکتی ہیں۔ یہی فانی نے بھی کیا ہے ؎

زندگی خود کیا ہے فانی یہ تو کیا کہئے مگر
موت کہتے ہیں جسے وہ زندگی کا ہوش ہے

ان کی خواہش مرگ اتنی قوی تھی کہ ان کے یہاں ذوق کا وہ شک بھی نہ پیدا ہوا کہ ع

"مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے"

غزل گوئی فطری شاعری ہے یا نہیں، یہ ہمارے بڑھتے ہوئے خیالات کا ساتھ دے سکتی ہے یا نہیں، اسے مٹ جانا چاہیئے یا رہنا چاہیئے، ان بحثوں سے قطع نظر فانی مکمل غزل گو شاعر ہونے کے باوجود عام غزل گو شعراء سے بہت مختلف ہیں کیونکہ ان کے یہاں ایک طرح کا فلسفیانہ تسلسل پایا جاتا ہے۔ ان کا ایک الگ انداز بیان بھی ہے یہ چیز بالخصوص غزل گو شعرا میں بہت بلند مرتبہ بناتی ہے۔ اگر کوئی غزل گو ہمارے سامنے زندگی کے مسائل، محبت کے مسائل، ان کی پیچیدگیاں اور ان کے حل پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے تو اس کی شاعری موجودہ دور کے لوگوں کے لئے بھی اپنے دامن میں کچھ نہ کچھ تجلیاں رکھتی ہے۔ فانی کے یہاں ایسی ہی بہت سی تجلیاں ہیں۔ انھیں زندگی اور موت کا بھید معلوم کرنے کی تمنا ہے، وہ عشق اور عشق کی کیفیات کو سمجھنا چاہتے ہیں، وہ انسانی طاقت اور اختیار کے حدود دیکھنا چاہتے ہیں، یہ مسائل کسے پریشان نہیں کرتے۔ اجتماعیت پسند اور انفرادیت پسند دونوں ان مسائل پر غور کرتے ہیں لیکن فرق یہ ہے کہ اجتماعیت پسند انھیں پھیلا دیتا ہے، جواب کہیں اور ڈھونڈھتا ہے، اور کہتا ہے ع

کیوں نہ جہاں کا غم اپنا لیں پھر لکھ تدبیریں سوچیں (فیض)

لیکن انفرادیت پسند تنہا ہونے کی وجہ سے شکست کھا جاتا ہے۔ اور یہ جانتے ہوئے بھی کہ ؎

راس آئے ہیں اشک و آہ کسے
کر نہ آب و ہوائے غم سے ساز (فانی)

"آپ دہوائے غم سے ساز" کر لیتے ہے اور اس مصلحت کو عاشقانہ کیف کا رنگ دیتا ہے ؎

کیا کروں نازک بہت ہے ان کی مرضی کا سوال
ورنہ فانی اس جیئے جانے سے کچھ حاصل نہیں

محبت، زندگی اور موت، جبر اور اختیار ان کا ایک دائرہ ہے، جن میں فانی کا دماغ گھرا ہوا ہے اور سب کے اوپر فنا اور بربادی کی ایک تلوار لٹکتی رہتی ہے۔ جو امیدوں کو پنپنے کا موقع نہیں دیتی اگرچہ امیدیں بھی مجبوری کا ایک جز ہیں اور تمنائیں بھی جبر کی آفریدہ۔ فانی نے جبر کے حدود کو کھینچتے ہوئے ایک دنیا تعمیر کر لی تھی۔ جس میں بہار نہیں آتی، جس میں دور عشرت نہیں آتا، جس میں لوگ ہنس نہیں سکتے جس میں گہرا ویرانی، نشتر، اندھیری راتیں، خزاں، تمناؤں کے گھونٹے ہوئے گلے، موت کے بھیانک پروں کی سرسراہٹ ہے، اس دنیا میں سب دبے پاؤں چلتے ہیں، اگر بہار آتی ہے، تو اس لئے کہ خزاں آکر اسے تباہ کرے اگر دور جام چلتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ انھیں ہوائیں بجھا دیں، ایسی دنیا تعمیر کرنا اور اس میں لینا کیسے پسند ہو سکتا ہے۔ لیکن فانی کہتے ہیں کہ کیا کیا جائے مجبوری ہے۔ انسانی فطرت اس مجبوری کو مان لینے کے بعد بھی اپنے دل کی بھڑاس نکالتی ہے۔ معلوم نہیں یہ بھی مجبوری کے ماتحت ہوتا ہے یا اتنا اختیار ہے۔ فانی نے طنز سے کام لیا ہے ؎

کچھ امید کرم میں گذری عمر
کچھ امید کرم میں گذرے گی

اپنے دیوانے پہ اتمام کرم کر یارب
در و دیوار دیئے اب انھیں ویرانی دے

حقیقت یہ ہے کہ انسان کے اندر جو اختیار کی طاقت ہے۔ وہ جبر سے نہیں دبتی اور اگر انسان اسے پسند نہیں ہے تو بھی اسے ذہنی طور پر حرکت کے لئے آمادہ کرتی ہے۔ فانی کی شاعری کبھی کبھی اتنی متحرک بھی ہو سکتی تھی ؎

ہاں شب ہجر آج صبح نہ ہو   ہاں چلی جاتی یاد زلف دراز

کون باعزم اور عمل پسند اپنے نصب العین کے حاصل کرنے میں اس جوش سے
کام لینا پسند کرے گا۔ فانی کے تمام نقاد قریب قریب اس بات پر متفق ہیں
کہ ان کی شاعری عام معیار تغزل سے بلند تھی۔ ان کے خیالات اور محسوسات ان کے
ذاتی تحلیلی تجزیہ کا پتہ دیتے ہیں۔ ان کے اندر ایک طرح کی فلسفیانہ بصیرت تھی جو
انھیں اپنے تجربات کو فلسفیانہ سانچے میں ڈھالنے کی طرف مائل کرتی تھی۔ اس طرح
جنون اور حکمت، عقل اور دل، علم اور عشق کا امتزاج پیدا ہوتا ہے۔ لیکن دل کا
قابو عقل پر ہے، اس لئے اگر کبھی اس بات کا احساس ہوتا بھی ہے کہ دل ناکامی کی جانب
لے جا رہا ہے تو اس سے نکلنے کے لئے جس توانائی اور قوت ارادی کی ضرورت ہے وہ
حاصل نہیں ہوتی۔ فانی کا ایک فارسی شعر ہے ؎

از جلوتیاں لذت عیش نگہہ پرس
بہ خلوتیاں فرصت نظارہ حرام است

یہ ان کی خواہش مرگ کا مظہر ہے اور مجبوریوں کے ہرتے ہوئے جبر کی گرفت
میں رہنے کے باوجود فانی نے اسی کو اختیار کیا ہے کہ انھیں جلوتیوں میں نہیں خلوتیوں
میں شامل سمجھا جائے۔

فانی کے بعض اشعار جنھوں نے مجھے تڑپایا ہے آپ بھی سنئے ؎

دشمن جاں تھے تو جان مدعا کیوں ہو گئے
تم کسی کی زندگی کا آسرا کیوں ہو گئے

اک فسانہ سن گئے اک کہہ گئے　　　میں جو رویا مسکرا کر رہ گئے

سن کے تیرا نام آنکھیں کھول دیتا تھا کوئی
آج تیرا نام لے کر کوئی غافل ہو گیا

روح ارباب محبت کی لرز جاتی ہے　　　تو پشیمان نہ ہو اپنی جفا یاد نہ کر

بجلیاں ٹوٹ پڑیں جب وہ مقابل سے اٹھا
مل کے پلٹی تھیں نگاہیں کہ دھواں دل سے اٹھا

لبریز تموّج تھا اِک اِک خطِ پیمانہ   محفل سے جو وہ اُٹھے لیتے ہوئے انگڑائی

کیوں فلک انتہا ہوئی کہ نہیں
ایک دم رہ گیا ہے اب دمساز

تجھے خبر ہے ترے تیرِ بے پناہ کی خیر   بہت دنوں سے دلِ ناتواں نشانہ تھا

میں نے فانی ڈوبتے دیکھی ہے نبضِ کائنات
جب مزاجِ دوست کچھ برہم نظر آیا مجھے

محوِ تماشا ہوں میں یارب یا مصروفِ تماشا ہوں   اس نے کب کا پھیر لیا منھ اب کس منھ تکتا ہوں

مجھے ندامت جان کر خوش ہوں یہ منظر دیکھنا
وہ مجھے تڑپا کے تیرا پھر نہ مڑ کر دیکھنا
تیغ تک فانی ہر آوازِ شکستِ دل کے ساتھ
کیا قیامت تھا وہ تیرا جانبِ در دیکھنا

نامہربانیوں کا گلہ تم سے کیا کریں   ہم بھی کچھ اپنے حال پہ اب مہرباں نہیں

پچھتائیں گے آپ دل دے کر
کم بخت غم آشنا بہت ہے

کیا بلا تھی ادائے پرسشِ یار مجھ سے اظہارِ مدعا نہ ہوا

کچھ کٹی ہمتِ سوال میں عمر
کچھ امیدِ جواب میں گذری

مختصر یہ کہ غمِ عشق اور غمِ روزگار دونوں نے فانی کو وہ کچھ بنا دیا تھا جسے وہ اپنے کلام میں ظاہر کرتے ہیں۔ ان کی شاعری اور زندگی میں ہم آہنگی ہے۔ جسے تجربہ کی شاعرانہ صداقت کا نام دیا جا سکتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ فانی کے یہاں میر کے گداز اور غالب کے علو کا امتزاج ہے ممکن ہے ایسا بھی ہو لیکن فانی میر اور غالب میں سے کسی کے قریب ہوں یا نہ ہوں اپنی ذات سے بہت قریب تھے۔ اور اسی کی ترجمانی نے ان کی شاعری میں اثر پیدا کر دیا۔

فانی غزل گو تھے اور غزل گوئی میں مکمل آسودگی کا سامان نہیں ہے۔ زندگی کے بہت سے مسائل غزل پر بار ہو جاتے ہیں اور تمام مسائل کو غزل ہی کے ڈھانچہ پر بنانا ایک جانب تو ان مسائل پر ظلم ہے۔ دوسری جانب غزل پر۔ اس لئے فانی کا مطالعہ کرتے وقت اس کا خیال رکھنا پڑے گا کہ غزل جس نظامِ تمدن سے وابستہ رہی ہے اس میں انقلاب آچلا ہے۔ اس لئے غزل میں مکمل تسکین کا پہلو پیدا ہی نہیں کیا جا سکتا۔ فانی ہی کا شعر یاد آتا ہے ؎

اب نئے سرے چھیڑ پردۂ ساز میں ہی تھا اک دکھ بھری آواز

فانی کی انفرادیت پسندی اور غزل کی انفرادیت پسندی دونوں کا دور ختم ہے اور نئے سرے پردۂ ساز چھیڑنے کا وقت آگیا ہے، شاید کوئی نیا نغمہ نکلے کوئی نیا گیت سنائی دے جو اس سے زیادہ صفائی کے ساتھ زندگی کے معمہ کو حل کر سکے۔ زندگی کے معمہ ہی کو حل کرنا فانی کا مقصد بھی تھا۔ لیکن وہ الجھ کر رہ گئے۔ انھوں نے وجدان سے کام لینے کی کوشش کی اور زندگی "دیوانے کا خواب" بن کر رہ گئی۔ جو نہ سمجھی جا سکتی ہے اور نہ سمجھائی جا سکتی ہے۔ لیکن دوسرے راستے بھی ہیں۔ جن پر فانی کی نگاہ نہ جا سکی وہ اپنی انفرادیت پسند شخصیت کا شکار ہو کر رہ گئے۔

فانی کے احساس کی شدت کا اثر ان کی شاعری کے ظاہری محاسن پر بھی پڑتا تھا۔

ان کا فلسفۂ زندگی اور عقیدۂ جبر نیا نہ تھا۔ صدیوں انسانی دماغ نے ان کی پرورش کی تھی۔ ان کی قنوطیت نئی نہ تھی۔ ان کے خیالات انوکھی طرح پیش ہونے کے باوجود نئے نہ تھے۔ کیونکہ ان کی صدائے بازگشت فارسی اور اردو شعرا کے یہاں بہت دنوں سے گونج رہی تھی۔ اور اب بھی گونج رہی ہے۔ ایسی شاعری میں اثر کی کمی پائی جا سکتی ہے لیکن فانی کے یہاں اثر کی کمی نہیں۔ وجہ یہ ہے کہ اگر یہ چیزیں صرف روایتی طور پر برتی گئی ہوتیں تو ان میں تاثر آفرینی کی صلاحیت نہ ہوتی۔ لیکن خلوص اور ذاتی اثر پذیری نے ان کے طرز اظہار میں واقعیت پیدا کر دی ہے اور لب و لہجہ میں ایک نئی کھنک سنائی دیتی ہے جو خلوص کے بغیر ممکن نہیں۔ جبر اور اختیار کے رسمی عقیدہ میں ذاتی اعتقاد کی وجہ سے قنوطیت میں بھی زندگی کی الم انگیزی کے سبب نیا پن ہے جو طرز اظہار میں نمایاں ہوتا ہے۔ اور فانی کو دوسرے غزل گویوں سے الگ کر دیتا ہے۔ پرانے افکار اور قدیم علامات میں نئے گوشے پیدا ہو کر ان کی شاعری کو فرسودگی کا شکار ہونے سے بچا لیتے ہیں۔ اس طرح فانی کی شاعری کے بعض اجزا بہت دنوں تک کچھ لوگوں کے دل و دماغ کو متاثر کرتے رہیں گے۔

اقبال کی عظمت

گوئٹے اور کولرج دونوں نے اس بات پر زور دیا ہے کہ شاعری میں عظمت خیال کی گہرائی سے آتی ہے۔ اقبال کا درجہ اس لحاظ سے اردو کے تمام شعرا میں نہایت بلند ہے۔ غالب بھی جو اردو شعرا میں حکیمانہ نظر اور ذہنی بلندی کے لحاظ سے ممتاز ہیں، بقول لطیف کے "ایک منتشر زاویہ نگاہ کے سائے میں زندگی بسر کرتے ہیں"۔ بعض لوگوں نے غالب کو "اپنی شکست کی آواز" کہا ہے، مگر دراصل غالب کے یہاں پہلی دفعہ فرد اور اس کی انا کا جلوہ صد رنگ ملتا ہے۔ انسان اور اس کی یہ زندگی تکرار تمنا اور اسکی ناکامیوں کے باوجود ایک عظیم الشان

کارنامہ معلوم ہوتی ہے۔ شخصیت اپنی پُراسرار اور اتھاہ گہرائیوں کی وجہ سے نظر فریب ہو جاتی ہے۔ مگر یہ شخصیت زندگی کے سامنے آئینہ رکھنے پر قانع ہے، اس کی مشاطگی کا فرض اقبال نے انجام دیا ہے۔ اقبال اس نئی مشرقیت کی آواز ہیں۔ جیسے سرسید کی تحریک نے سوزِ آرزو دیا اور جیسے مغرب کے ظلمات سے گزر کر اپنا چشمۂ حیوان ملا۔ اقبال سے پہلے بھی تخلیق کا آتش کدہ اور باغ کا دریچہ، دونوں ہمارے شعرا کے یہاں موجود ہیں؛ مگر تخیل کی وہ شورش جسے زندگی نے پوری طرح مس نہیں کیا۔ زیادہ سے باغ کی کھڑکی پوری کھلی نہیں اور تخلیق کا آتش کدہ ایک ایسی آنچ پیدا کر دیتا ہے جس میں زندگی کی خنکی اور تازگی، اور اس کی قوت شفا ذرا کم ہو جاتی ہے۔ اقبال کی شخصیت سادہ اور یک رنگ نہیں، پہلو دار اور رنگین ہے۔ وہ ایک مذہبی فضا میں سانس لیتے ہیں۔ اور درویشی کے حلقے میں پرورش پاتے ہیں، مگر رندی اور فلسفیانہ مشاغل کی طرف مائل ہوتے ہیں۔ یورپ جانے سے پہلے ان کی شاعری میں رومانیت، لفظ تراشی اور ایک اضطراب و جستجو ہے، مغربی تعلیم نے انہیں قومیت اور وطنیت کے اس نئے بت کی پرستش سکھائی جسے سرمایہ داری نے جنم دیا تھا۔ لیکن جو جذبہ حب وطن کا ایک فطری عنصر بھی رکھتا تھا، مگر دراصل اقبال کو اقبال مغرب نے بنایا اور جیسا کہ اکرام نے کہا ہے مغرب کے اثر کو اگر نظر انداز کر دیا جائے تو اقبال سرور جہان آبادی کے درجے کے شاعر رہ جاتے ہیں، جن کی رنگینیٔ نوا سے ہم مسحور و متاثر ہوتے ہیں، مگر جو زیادہ دیر تک یا دور تک ہماری رفاقت نہیں کر سکتی۔ مغربی ذہن اور مغربی فلسفے کے مطالعے نے اور مغربی تہذیب و تمدن کے کافی قریب سے مشاہدے نے اقبال کو وہ نظر عطا کی جو اردو شاعری کے لئے نئی چیز ہے۔ افسوس ہے کہ ٹیگور کو بھی یورپ کے افکار ذہنی سے اقبال کی طرح استفادہ نصیب نہیں ہوا۔ اقبال کے افکار میں وزن و وقار مغربی فلسفے سے آیا۔ سائنس، ارتقا، ترقی، انسانیت، تسخیر فطرت پر یہ زور بھی مغرب کا عطیہ ہے۔ اگر اقبال ایک سادہ ذہن لے کر یورپ جاتے تو شاید اردو شاعری کو اتنا فائدہ نہ پہنچتا، مگر ان کی مذہبیت اور مشرقیت کا جب مغربیت اور سائنٹیفک طریقہ فکر سے تصادم ہوا تو ان کی شاعری کے لئے بہت دلچسپ نتائج برآمد ہوئے۔ ایک خط میں لکھا ہے: "میری عمر زیادہ تر مغربی فلسفے کے مطالعے

میں گزری ہے اور یہ نکتہ خیال ایک حد تک میری طبیعت ثانیہ بن گیا۔ دانستہ یا نادانستہ میں اسی نقطۂ نگاہ سے حقائق اسلام کا مطالعہ کرتا رہتا ہوں"۔ اپنے لیکچروں میں کہتے ہیں "فلسفیانہ افکار میں حرفِ آخر کوئی چیز نہیں ہے۔ جیسے جیسے علم بڑھتا جاتا ہے اور خیال کے لئے نئے نئے راستے کھلتے جاتے ہیں، دوسرے نظریے اور غالباً بہتر نظریے ممکن ہیں"۔ ارتقا اور علم انسانی پر یہ زور اردو ادب میں ایک بالکل نئی چیز ہے پھر اقبال نے اپنے اردو اور فارسی کلام اور اپنے لیکچروں کے ذریعے سے ہمارے افقِ ذہنی کو وسیع کیا، دنیا کے علمی نظریوں سے ہمیں آشنا کیا اور مغرب کے فکر و عمل سے مشرق کے امراض کے لئے ایک علاج دریافت کر کے انسانیت کو خانوں میں بند ہونے اور مقامی حدود میں پابند رہنے سے بچایا۔ اقبال تسلسل حیات کے قائل ہیں۔ وہ مغربی تہذیب کی روشنی کو عربوں کی شمع علم و عمل کا اجالا کہتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ فلسفے کے مطالعے نے انھیں مابعد الطبیعاتی اور نفسیاتی مسائل میں گرفتار رکھا اور انھوں نے اقتصادی اور سماجی رشتوں کے بنیادی تعلق پر زیادہ دھیان نہ دیا۔ مگر ان کی وسعت نظر اور بلندی فکر نے اردو شاعری کو انسانی علم و تجربے کے خزانے سے مالامال کر کے اسے دنیا کے قیمتی تجربات میں شریک اور اس کے ذہنی و ادبی خزانے کا حصہ دار بنا دیا۔ اقبال جس زمانے میں یورپ گئے، اس وقت سرمایہ دارانہ نظام کے عروج نے بعض باغیانہ عناصر پیدا کر دیے تھے۔ ایک بغاوت جذباتی تھی دوسری عقلی۔ جذباتی بغاوت نیٹشے اور شوپن ہاور سے ہوتی ہوئی جنگ عظیم کے جرمن تصور تک پہنچتی ہے، عقلی بغاوت فرانس اور انگلستان کے تجدد نوازوں کے راستوں سے مارکس اور سوویٹ انقلاب میں نمودار ہوتی ہے اقبال کی جذباتیت نے شروع میں انھیں نیٹشے اور برگساں کے قریب کر دیا۔ مگر رفتہ رفتہ وہ مارکس سے بھی متاثر ہوئے۔ یعنی ان پر جذباتی اور عقلی دونوں تحریکوں کا اثر پڑا۔ مگر ایک وقت میں نہیں، مختلف ادوار میں۔ برٹرنڈ رسل نے مغربی فلسفے کی تاریخ میں لکھا ہے۔ "نیٹشے کا اثر اہل فلسفیوں پر اتنا نہیں پڑا جتنا ان لوگوں پر جو ادبی اور فنی ذوق رکھتے تھے"۔ میرے خیال میں دراصل یہاں ایک فلسفی دوسرے فلسفی سے اتنا متاثر نہیں ہے جتنا ایک شاعر دوسرے شاعر سے بہرحال

توانگی، کشمکش، طاقت اور مرد کامل کے تصور میں اقبال نٹشے کے خوشہ چین ضرور ہیں۔ مگر نٹشے کی بربریت اور انانیت اقبال کو اپیل نہ کر سکی۔ اقبال کے یہاں چیتے کا جگر اور شاہین کا تجسس بھی نٹشے کے اثر کا پتہ دیتا ہے۔ مگر یہاں یہ یاد رکھنا چاہیے کہ اقبال رمز و ایما میں صرف تھوڑی سی مشابہت کو کافی سمجھتے ہیں۔ روح تیموری کے متعلق جب میں نے اُن سے دریافت کیا تھا کہ کیا اس سے تیموریت کا زندہ کرنا مقصود ہے تو انھوں نے کہا تھا کہ "یہ محض اسلوب بیان ہے اور اسالیب بیان کی مثالیں ادبیات میں بکثرت ملتی ہیں۔" غرض اقبال کا مطالعہ انھیں اپنے زخموں پر چھری چلانے اور غم جاناں کے نشتروں کی لذت اٹھانے کے بجائے تقدیر امم پر غور و فکر کی طرف لے جاتا ہے۔ اور رفتہ رفتہ وہ ایک ایسا فلسفۂ حیات پیش کرتے ہیں جس میں زمین کے ہنگاموں اور مستی اندیشہ ہائے افلاکی کو یک جا کیا گیا ہے۔ اور جس کے اثر سے شاعری ایک فریاد یا نغمہ ہونے کے بجائے زندگی کی رہنمائی اور انسانیت کی فلاح کا فرض اپنے ذمے لیتی ہے۔

چنانچہ میرے نزدیک اقبال کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اگر غالب نے اردو شاعری کو ذہن دیا تو اقبال نے اُسے وحدت فکر اور ذوق یقین دیا۔ ہم اس نظریہ کو پوری طرح مانیں یا نہ مانیں، لیکن اس کی ہمہ گیری، حیات آفرینی، فعالیت، علمی و عملی امکانات، انقلابی خصوصیات سے چشم پوشی نہیں کر سکتے۔ ان کا فلسفۂ خودی، فرد کو اپنی شخصیت کی تکمیل کے لئے مائل کرتا ہے اور اسے سماجی مقاصد سے ہم آہنگ کر کے نزاع سے بچاتا اور انجمن آرائی کے کام میں لاتا ہے۔ مجنوں، ستہا، اختر رائے پوری اور احمد علی نے اقبال پر جو اعتراضات کیے ہیں اُن کا حاصل یہ ہے کہ اقبال کا مذہبی جذبہ اُن کی اپیل کو محدود کرتا ہے اور ان کی شاخیں انھیں فسطائیت اور جمہور دشمنی کی طرف لے جاتی ہیں۔ انھیں رجعت پرست بھی بتایا ہے، میں اقبال کو فاشسٹ بالکل نہیں مانتا۔ اقبال سرمایہ داروں کے سخت دشمن تھے، انھوں نے اپنے اشعار میں سرمایہ داروں کی جتنی مذمت کی ہے اس کو دیکھتے ہوئے انھیں سرمایہ دار یا فاشسٹ کہنا، حقائق کا خون کرنا ہے۔ ان کی شاہینی کنجشک فرومایہ کو شاہیں سے لڑانے اور کبوتر کے تن نازک میں

میں شاہین کا جگر پیدا کرنے کے لئے ہے۔ یہ سخت کوشی، بلند نظری، پرواز اور خلوت پسندی سکھاتی ہے۔ اُن کی مسولینی والی نظم کو جب اُن کی فسطائیت کے ثبوت میں پیش رکھا جاتا ہے تو مجھے شا کے وہ الفاظ یاد آجاتے ہیں۔ جن میں اُس نے مسولینی کی انتظامی قابلیت کو سراہا تھا۔ حالانکہ شا کی سرمایہ داروں سے بیزاری اور اشتراکیت سے ہمدردی اقبال سے زیادہ واضح ہے۔ دراصل شا یا اقبال، دونوں بعض شخصیتوں سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے تھے۔ مگر اس کی وجہ سے ان کے نظریۂ حیات کو بُرا نہیں کہا جا سکتا۔ رہی اقبال کی مذہبیت اور فرقہ داریت تو اس کے متعلق میری رائے یہ ہے کہ اقبال انسانیت کے شاعر ہیں۔ وہ انسانیت کے شاعر ہیں۔ وہ انسانیت کو قومیت کی محدود چار دیواری میں مقید نہیں کرنا چاہتے۔ ان کی مذہبیت میں عقاید سے زیادہ اخلاق کی اہمیت ہے۔ وہ زمانہ حال کے میلانات کو نظر انداز نہیں کرنا چاہتے۔ وہ سائنس اور تسخیر فطرت سے منھ موڑنا نہیں پسند کرتے۔ وہ ارتقا اور حرکت پر ایمان رکھتے ہیں۔ وہ تصوف رہبانیت، ملائیت، زہد و انقار کے دشمن ہیں۔ وہ دنیا کو چھوڑنے کے بجائے اسے جنت بنانا چاہتے ہیں۔ وہ مزاج خانقاہی کو ابلیس کے ہاتھوں میں ایک حربہ سمجھتے ہیں۔ وہ تصوف کو اخلاص بالعمل تک اچھا سمجھتے ہیں۔ وہ ترک کا یہ فلسفہ بتاتے ہیں ؎

کمال ترک نہیں آب و گل سے مہجوری   کمال ترک ہے تسخیر خاکی و نوری
میں ایسے فقر سے اے اہل حلقہ باز آیا   تمھارا فقر ہے بے دولتی و رنجوری

اقبال نے اپنے خطوں میں بار بار اجتہاد پہ زور دیا ہے! یعنی وہ معاملات زندگی کے سانچے میں احکام مذہبی کو ڈھالنا چاہتے تھے اور ایک نئے فقہ اسلامی کی ضرورت سمجھتے تھے۔ اگر اُن کی مذہبی تعلیم کا مطالعہ کیا جائے تو اس میں توحید کے عقیدے کے ذریعے سے رنگ و نسل۔ طبقات جغرافیائی حدود اور زمان و مکان سے بلندی کی تعلیم دی گئی ہے۔ اقبال جس طبقے میں پیدا ہوئے۔ وہ اپنا فلسفۂ حیات ان بنیادوں سے علیحدہ نہیں بنا سکتے تھے۔ ان کی مذہبیت، چند اخلاقی نکات اور ذوق یقین پر مشتمل ہے اور اسلامی زبان کے باوجود اپنے اندر ایک وسیع خصوصیت رکھتی ہے۔ دراصل ہندوستان کے مسلمانوں میں عجمی اور ہندوستانی تصوف نے ایک

مجہول اور منفی فلسفۂ حیات پیدا کر دیا تھا، جو وحدت الوجود کی شاعرانہ تعبیر پر مشتمل تھا۔ اردو شاعری میں تصوف کے دو روپ ہیں۔ ایک عشق کی وہ لہر ہے جسے مجاز کی گرمی اور حقیقت کی روشنی ملی ہے۔ یہ اب بھی تازگی اور حرارت رکھتا ہے کیونکہ اس کی جڑیں سماجی زندگی اور انہی کے مختلف حلقوں میں پھیلی ہوئی ہیں۔ دوسری، وہ فلسفیانہ اور مابعد الطبیعاتی لہر ہے جو عینیت کے افلاطونی تصور سے ماخوذ ہے اور جس میں، بودھ دھرم اور ہندو مذہب کے اثرات بھی شامل ہو گئے ہیں۔ یہ فلسفہ فرار، ترک دنیا، احساس گناہ اور انفعالیت کی طرف لے جاتا ہے۔ اقبال نے تصوف پر اعتراضات کر کے اسی ترک دنیا کے افیونی نظریے پر کاری ضرب لگائی۔ سنہا نے اپنی کتاب میں اقبال پر جو اعتراضات کیے ہیں ان سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اقبال کی عظمت کو سمجھ ہی نہیں سکے۔ ان کے نزدیک "بانگ درا" اقبال کی بہترین تصنیف ہے اور تصوف پر ان کے اعتراضات ان کی فرقہ واریت کو ظاہر کرتے ہیں۔ کیونکہ ہندوستانی تصوف ہندو مسلم تہذیب کی یگانگت کے ایک اہم پہلو کو ظاہر کرتا ہے۔ دراصل تصوف سے بیزاری اور علم، عمل اور ارضیت پر زور ہی اقبال کی جدت پسندی کا سب سے بڑا ثبوت ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ "جب تصوف فلسفہ بننے کی کوشش کرتا ہے۔   وہ کہتے ہیں کہ "جب تصوف فلسفہ بننے کی کوشش کرتا ہے اور عجمی اثرات کی وجہ سے نظام عالم کے حقائق کے متعلق موشگافیاں کر کے کشفی نظریہ پیش کرتا ہے۔ تو میری روح اس سے بغاوت کرتی ہے۔ اور اسی کی وجہ سے اقبال کی شاعری کا مذہبی رنگ بھی اخلاقی تعلیم کی وجہ سے اپنے اندر ایک انسانی اپیل رکھتا ہے۔

اقبال کے فلسفۂ خودی اور ذوق یقین کے بعد ان کی انسان دوستی اور حیات انسانی پر ایمان کی اہمیت ہے، ان کے یہاں رجائیت اسی عقیدہ سے سے آئی۔ یہ رجائیت کوئی سستا نشہ، یا رومانی ترنگ نہیں ہے، ایک سنجیدہ اور مہذب اور ترقی یافتہ شعور کی پہچان ہے، اقبال کا عقیدہ یہ ہے کہ شخصیت اپنے ذوق یقین کے ذریعہ سے اپنی تقدیر آپ بنا سکتی ہے۔ وہ خود تقدیر الٰہی ہے، خودی کی بلندی کے بعد خدا کو بھی بندے کی رضا درکار ہوتی ہے۔ سچائی یہی

اور حسن، جب شخصیت میں جمع ہو جائیں تو وہ زمان و مکان پر اپنا نقش ثبت کر سکتی ہے اسی وجہ سے وہ وقت کو ایک مقررہ خطِ مستقیم کے بجائے ایک ایسی لکیر سمجھتے ہیں جو ابھی پوری طرح بنائی نہیں گئی اور جسے کوئی بھی مردِ کامل اپنی شخصیت کے اثر سے اپنی مرضی کے مطابق موڑ سکتا ہے۔ تخلیق کے لئے یہ جذبہ جس قدر نشاط انگیز ہے اور انسانی عمل کے لئے اس میں جو امکانات موجود ہیں، اس کی وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں۔

اقبال کے فلسفۂ خودی میں عشق و عقل کی بڑی اہمیت ہے اور ہندوستان میں چونکہ ہر چیز کو بہت سادہ اور ہلکا کر کے دیکھا جاتا ہے، اس لئے اقبال کے یہاں عشق کی فضیلت اور عقل کی مذمت بھی اعتراضات کا باعث بن گئی ہے اقبال دراصل عقل کے مخالف نہیں ہیں وہ اس عقلیت کے مخالف ہیں جسے یورپ زدہ تہذیب نے میکانکیت بنا دیا تھا۔ ان کے نزدیک عقل میں سوز آنا بہتر و ضروری ہے۔ اس کے لئے ادب خوردہ دل ہونا مناسب ہے تاکہ وہ تماشائے لبِ بام اور چراغِ رہ گزر سے آگے بڑھ سکے۔ انیسویں صدی نے جس عقلیت کو فروغ دیا ہے۔ اس میں بڑی رعونت اور قنوطیت تھی۔ وہ ایک نیا مذہب بن گئی تھی۔ جدید ماہرین نفسیات نے یہ واضح کر دیا ہے کہ ذہن، عقل، علم، شعور کی اصطلاحیں قطعی نہیں ہیں اور ابھی ان کے گرد کتنے ہی تعصبات اور جذباتیت کا غلاف چڑھا ہوا ہے۔ عقلیت بھی دراصل ایک سرد جذباتیت بن گئی تھی۔ اقبال جانتے تھے کہ تخلیقی کاموں اور زندگی کے نازک موڑوں پر بڑے مقاصد کی گرمی، تھوڑی سی روحانیت اور جوش اور جذبہ کی کیا اہمیت ہے۔ اسی لئے ان کے یہاں عشق اور عقل کا ملاپ ہے، مگر ایک شاعر کے لئے عشق کی علامت میں جو شاعرانہ گرمی ہے وہ عقل کی علامت میں نہیں ہو سکتی تھی۔ پھر بھی ادبیات ہند کے لئے ان کی یہ رائے قابلِ غور ہے ؎

عشق اب پیرویِ عقلِ خدا داد کرے
آبرو کوچۂ جاناں میں نہ برباد کرے
کہنہ پیکر کو نئی روح سے آباد کرے

یا کہیں روح کو تقلید سے آزاد کرے

جب ہم بیسویں صدی میں جذبہ کو فرسودہ سمجھ کر طاقِ نسیاں کے حوالے کرنا چاہتے ہیں اور کسی شاعر کے یہاں اس کی کارفرمائی دیکھ کر اسے ماضی پرست اور قدامت پرست کہہ دیتے ہیں تو ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ مارکس نے مذہب کو ایک محیر العقول حقیقت FANTASTIC REALITY کہا تھا۔ اس میں شک نہیں کہ آج مذہبی جذبہ کی بنیادیں کمزور ہوتی جا رہی ہیں اور اقتصادی رشتوں کی اہمیت روز بروز زیادہ واضح ہوتی جا رہی ہے۔ مگر ہندوستان میں خصوصاً اور دنیا میں عموماً اب بھی یہ جذبہ ایک حقیقت رکھتا ہے، یعنی اس کا ایک حقیقی اثر اور اپیل ہے۔ ترقی پسند اگر اس جذبے کے وجود ہی سے انکار کریں تو ان کی مثال اُن ملاؤں اور پنڈتوں کی سی ہوگی، جو مذہب کے علاوہ ہر چیز کی اہمیت سے انکار کرتے ہیں۔ ہمارے لئے ضروری ہے کہ ہم اس کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے، دوسرے زیادہ بنیادی مسائل کی طرف توجہ دلائیں۔ اسی لئے جن عناصر نے اس جذبے سے زندگی میں حرکت اور ارتقا اور انسانیت کی تکمیل کا سبق لیا ہے۔ ان کی اہمیت کا اعتراف ضروری ہے اور جنھوں نے انسانوں کے درمیان نفرت اور تنگ نظری اور قوموں میں رقابت اور تعصب پھیلایا ہے ان کی مذمت بھی اتنی ہی لازم ہے۔ ہندوستان اور پاکستان دونوں میں یہ غلط خیال کچھ عرصے سے پھیل رہا ہے کہ اقبال نے پاکستان بنوایا۔ اس وجہ سے ہندوستان اقبال کو اپنانے سے شرماتا ہے اور پاکستان نے اقبال کی اس طرح پرستش شروع کر دی ہے کہ اس کے مزار پر منتیں مانی جاتی ہیں۔ پاکستان ریڈیو اقبال کا کلام وقت بے وقت اس طرح نشر کرتا رہتا ہے کہ اگر پاکستان والے کچھ عرصے کے بعد اقبال سے بیزار ہو جائیں تو تعجب نہیں اور آل انڈیا ریڈیو اقبال کی برسی مناتے ہوئے اس لئے ڈرتا ہے کہ یہ پاکستان کے ساتھ مزید رعایت سمجھی جائے گی۔ ظاہر ہے کہ پستی بلندی کو بھی اپنی سطح پر لے آتی ہے اور اس سے اس طرح محبت یا نفرت کرتی ہے کہ وہ کچھ سے کچھ ہو جاتی ہے۔ اس سلسلے میں مجھے جواہر لال نہرو کا وہ پیغام یاد آتا ہے جو انھوں نے ۱۹۴۷ء میں اقبال سوسائٹی لکھنؤ کو بھیجا تھا، جس میں اقبال کے حیات آفریں فلسفے کی تعریف کی تھی۔ اور اسے ہمارا ایک

شاندار ادبی کارنامہ قرار دیا تھا۔ افسوس ہے کہ یہ فراغ دلی ابھی عام نہیں ہے۔

اقبال کے فلسفۂ حیات کے علاوہ اُن کے نظریۂ فن کی بھی ہمارے نزدیک بڑی اہمیت ہے۔ اقبال نے صاف اور واضح الفاظ میں آرٹ کی مقصدیت اور افادیت کا ذکر کیا ہے۔ "وہ آب و رنگ شاعری اور رمز ینہ دلبری" کے ڈھونڈنے والوں کو شکوہ خسروی کا پیام دیتے ہیں۔ وہ مشرق کے نیستاں میں نفس کی تلاش کرتے ہیں۔ وہ ہند کے ہنروروں سے موت کی نقش گری کے بجائے زندگی کی عکاسی کا مطالبہ کرتے ہیں۔ وہ محض حسن کے قائل نہیں، حیات بخش حسن کے پجاری ہیں۔ وہ مٹی کے سبو اور شیشے کی صراحی کے پھیر میں نہیں پڑتے بلکہ شمشیر کی تیزی چاہتے ہیں۔ وہ اس شعر و ادب سے بیزار ہیں جو روح کو خوابیدہ اور بدن کو بیدار کرے وہ اس شاعری کے قائل ہیں جو ذہن کو بیداری اور زندگی کو عمل سکھاتے حسن اُن کے نزدیک افادیت ہے۔ اُن کے نزدیک معجزۂ فن کی نمود خونِ جگر سے ہے اُن کے یہ اشعار اُن کے نظریۂ فن کو بڑی اچھی طرح ظاہر کرتے ہیں ؎

اے اہلِ نظر ذوقِ نظر خوب ہے لیکن — جو شے کی حقیقت کو نہ دیکھے وہ نظر کیا
مقصودِ ہنر سوزِ حیاتِ ابدی ہے — یہ ایک نفس یا دو نفس مثلِ شرر کیا
جس سے دلِ دریا متلاطم نہیں ہوتا — اے قطرۂ نیساں وہ صدف کیا وہ گہر کیا
شاعر کی نوا ہو کہ مغنی کا نفس ہو — جس سے چمن افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا

سراج الدین کے نام ایک خط میں لکھا ہے "جس قوم میں طاقت و توانائی مفقود ہو جائے جیسا کہ تاتاری یورش کے بعد مسلمانوں میں مفقود ہو گئی، تو پھر اس قوم کا نقطۂ نگاہ بدل جایا کرتا ہے" ان کے نزدیک ناتوانی ایک حسین و جمیل شے ہو جاتی ہے اور ترکِ دنیا موجبِ تسکین۔ اس ترکِ دنیا کے پردے میں قومیں اپنی سستی و کاہلی کو اور اس شکست کو جو اُن کو تنازع البقا میں ہو، چھپایا کرتی ہیں، خود ہندوستان کے مسلمانوں کو دیکھئے کہ اُن کے ادبیات کا انتہائی کمال لکھنؤ کی مرثیہ گوئی پر ختم ہوا" فنون لطیفہ اور شعر و ادب کے اس حیات بخش اور حیات آفریں نظریہ کا نتیجہ یہ ہوا کہ انھوں نے اپنے کلام میں "زبان" کو اس طرح نہیں برتا گویا وہ ایک مقدس اور مکمل چیز ہے جس میں

ذرا سی تبدیلی گوارا نہیں کی جا سکتی - نیز چونکہ ان کے افکار کے لئے غزل کی ڈھلی منجھی زبان پوری طرح رفاقت نہیں کر سکتی تھی اس لئے انھوں نے تراکیب تشبیہات استعارات اور علامات میں جدّت سے کام لیا؛ مگر انصاف یہ ہے کہ انھوں نے بالکل اجنبی اور نامانوس اصطلاحوں سے پرہیز کیا اور چونکہ اپنے ادبی سرمائے پر پورا عبور رکھتے تھے اور فارسی و عربی، انگریزی اور جرمن زبانوں کے خزانے پر بھی دسترس تھی - اس لئے حالی کے الفاظ میں بتدریج زبان کا مزاج بدل دیا اور اسے بڑے سے بڑے فلسفیانہ خیال کے اظہار پر قادر کر دیا - تصویر درد میں ایک سیدھے سادے خیال کو ادا کرنے کے لئے انھیں خاصی رنگینی اور عبارت آرائی سے کام لینا پڑا تھا - مگر بالِ جبریل اور ضربِ کلیم میں نازک اور دقیق خیالات کے لئے ایسی صاف ستھری اور رواں زبان استعمال کی ہے کہ حیرت ہوتی ہے - چند شعر ملاحظہ کیجئے ؂

یہ مشتِ خاک، یہ صرصر، یہ وسعتِ افلاک
کرم ہے یا کہ ستم تیری لذتِ ایجاد
اگر نہ سہل ہوں تجھ پہ زمیں کے ہنگامے
بری ہے مستیٔ اندیشہ ہائے افلاکی!
وہ علم کم بصری جس میں ہمکنار نہیں
تجلیاتِ کلیم و مشاہداتِ حکیم!
کٹ مرا ناداں خیالی دیوتاؤں کے لیے
سُکر کی لذت میں تو لٹوا گیا نقدِ حیات
عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے
حقیقت ایک ہے ہر شے کی خاکی ہو کہ نوری ہو
لہو خورشید کا ٹپکے اگر ذرے کا دل چیریں

ایک نظم میں انھوں نے اپنے نقطۂ نظر کو اس طرح واضح کیا ہے " زبان کو میں ایک بت تصور کرتا ہوں جس کی پرستش کی جائے بلکہ اظہارِ مطالب کا

ایک ذریعہ خیال کرتا ہوں۔ زندہ زبان، انسانی خیالات کے انقلاب کے ساتھ بدلتی رہتی ہے اور جب اس میں انقلاب کی صلاحیت نہیں رہتی تو مردہ ہو جاتی ہے ہاں تراکیب کے واضح کرنے میں مذاقِ سلیم کو ہاتھ سے نہ دینا چاہیئے۔ اس طرح یہ مسلم ہو جاتا ہے کہ ادبی روایات کی اہمیت کے ساتھ تجربات کی ضرورت بھی اقبال پر روشن تھی، اگر وہ دونوں میں ایک دانائے راز کا رشتہ ضروری سمجھتے تھے۔ ادب اسی رشتے کو سمجھنے اور برتنے کا نام ہے۔

اقبال کی عظمت کی ایک اور دلیل یہ بھی ہے کہ ان کی شاعری میں ہمارے تمام شعراء سے زیادہ واضح طور پر بیسویں صدی کی زندگی کے تمام موڑ اور نشان ملتے ہیں۔ دراصل اس دور کا کوئی اہم واقعہ اور حادثہ ایسا نہیں جس کے متعلق اقبال نے اپنے تاثرات کا اظہار نہ کیا ہو۔ انھوں نے اردو میں سب سے پہلے سرمایہ دار اور مزدور کی آویزش کی طرف توجہ دلائی اور مزدور کو مشرق و مغرب میں اس کی حکومت کی بشارت دی۔ خضرِ راہ اس لحاظ سے ایک عہد آفرین نظم ہے۔ انھوں نے ہندوستان کی سیاسی تبدیلیوں کو دنیا کی کروٹوں کے پس منظر میں دیکھا۔ انھوں نے تہذیب و تمدن کے بنیادی نقوش کی عکاسی کی۔ انھوں نے مغربیت کے سرمایہ دارانہ تمدن کا پردہ فاش کیا۔ وہ مغرب سے بیزار نہیں تھے، اندھی مغربیت کے خلاف تھے۔ ضربِ کلیم میں کہتے ہیں ؎

کھلے ہیں سب کے لئے غربیوں کے مے خانے
علومِ تازہ کی سرمستیاں گناہ نہیں

اس میں شک نہیں کہ مغربیت کی اتنی مذمت کر کے اور مشرقیت کی خاکستر کو اس قدر ہوا دے کر۔ روحانیت پر اس قدر زور دے کر اور مادیت کو اسقدر برا کہکر، انھوں نے اس برّ صغیر کے رجعت پرست عناصر کو تقویت پہنچائی کیونکہ ہمارے یہاں سطحیت زیادہ ہے۔ اور دراصل ہمیں ابھی اور مغربیت اور مادیت کی ضرورت ہے۔ مگر بحیثیت مجموعی ہر قوم و ملک اپنی تہذیبی و تمدنی بنیادوں پر ہی اپنی نئی زندگی کی تشکیل کر سکتا ہے۔ اس نئے تازہ ہوا اور نئی فضاؤں سے آب و رنگ پاتا ہے، مگر غذا وہ اپنی ہی بنیادوں سے حاصل

کرتا ہے۔ اس لیئے اقبال کی مشرقیت بحیثیت مجموعی مشرق کو خود اعتمادی، استقلال اور جرأت و ہمت سکھاتی ہے۔ اُن کی نظر مغربی سیاست کے فریب کو دیکھ لیتی ہے۔ اُن کی انسان دوستی، سرمایہ داری کی چیرہ دستیوں اور بورژوا سائنس کی ہلاکت آفرینیوں کا پردہ چاک کر سکتی ہے۔ اپنے ایک فارسی شعر میں انھوں نے بڑی جامعیت سے مغرب پر تبصرہ کیا ہے ؎

عجب آں نیست کہ اعجاز مسیحا داری ۔۔۔ عجب اینست کہ بیمار تو بیمار تر است

اگرچہ وہ موجودہ زمانے کے "ازم" کے قائل نہیں ہیں اور اُن کی نظر میں اسلام ہی ایک ایسی حقیقت ہے جس میں انسانیت کی نجات مضمر ہے، اگرچہ جیسا کہ انھوں سیدین کے نام ایک خط میں لکھا ہے وہ اسلام کو بھی ایک قسم کا سوشلزم سمجھتے ہیں وہ مارکس کو کلیم بے تجلی اور مسیح بے صلیب، اور پیمبر بے کتاب کہتے ہیں اور لنطائیت کو شیطنت بتاتے ہیں۔ وہ اس نسل کی انتہائی بلندی ظاہر کرتے ہیں جس کا رشتہ ماضی کے سرمایہ ذہنی اور اسالیب ادبی سے گہرا تھا، مگر جس کی نظر میں نئے زمانے اور نئے افق کی پنہائیوں کا جائزہ لے رہی تھیں۔ ان کا کلام اپنی علمیت فکری میلانات اور حیات و کائنات کی تنیداد اور انتہا سے شغف کی وجہ سے عام فہم نہیں ہے، مگر ان کے اشعار کا معتد بہ حصہ اپنے ولولہ حیات اور پیام زندگی کی وجہ سے گرمی اور روشنی کی ایک قندیل ہے۔ اُن کی طرح کسی نے عصری رجحانات کو اس طرح جذب کر کے اور اچھلیں خالص مسعدل بنا کر نہیں پیش کیا، کسی نے اپنے گردوپیش سے نہ اس طرح اثر قبول کیا نہ اسے اس طرح متاثر کیا۔ ہمارے یہاں چونکہ ہیرو پرستی عام ہے اس لیئے اقبال کو بھی ایک بت بنا کر ان کی پرستش کی جا رہی ہے اور اس بت پرستی میں کافر و مومن کی تخصیص نہیں ہے۔ اس لیئے نئی نسل کے لیئے ضروری ہے کہ وہ اقبال کی اہمیت کا وسعت قلب اور فراغ دلی سے اعتراف کرتے ہوئے اُن کی خامیوں کو بھی ذہن میں رکھے۔ ادب کی دنیا میں جذبات کی لہروں کا کھیل ہوتا ہے۔ اقبال کی عظمت کا راز یہ ہے کہ انہوں نے جو جذباتی طوفان اٹھائے ان کے پیچھے انسانیت، حیات و کائنات کا ایک گہرا، رفیع اور عظیم الشان شعور تھا۔ ادب میں کسی بڑے مقصد کی حیثیت آئینہ کی ہوتی ہے۔ نو

حسن کاری میں بڑھ کر کس طرح "شمشیر و سناں" کا کام کرتا ہے۔ اس کی مثال اقبال سے بہتر کم ملے گی۔ اقبال کی شاعری افادیت، حرکت، عمل اور ارضیت کا "عہد نامہ جدید ہے" ہاں اس جدید عہد نامے کی عظمت کو تسلیم کرنے کے لئے کسی مذہبی جنون کی ضرورت نہیں، ادبی نظر درکار ہے۔ اقبال کے ان اشعار سے تہذیب و تمدن کے متعلق اُن کا نظریہ واضح ہو جاتا ہے ؎

ہر چند کہ ایجادِ معانی ہے خداداد — کوشش سے کہاں مرد
خونِ دلِ مزدور کی گرمی سے ہے تمام — مے خانۂ حافظ ہو کہ بت خانۂ بہزاد
بے محنتِ پیہم کوئی جوہر نہیں کھلتا — روشن شررِ تیشہ سے ہے خانۂ فرہاد

اقبال اور نیا ہندوستان

اقبال کے بارے میں گفتگو کرتے وقت ایک بات بڑی آسانی سے فراموش کر دی جاتی ہے اور وہ یہ ہے کہ وہ شاعر تھے "نہ ایلیٔ مسجد نہ تہذیب کے فرزند" نہ سیاسی لیڈر اور نہ پیشہ ور فلسفی شعر و فن کے اس دائرے میں رہتے ہوئے ان کے فلسفے اور ان کے عمرانی مسلک پر نظر ڈالی جاتی ہے۔ اور اس بات کو فراموش کر کے کبھی انھیں کسی ایک مذہبی فلسفے کا مجدد مان لیا گیا ہے اور کبھی ایک احیا پرست تسلیم کر لیا گیا اقبال کے نادان دوستوں اور نادان دوستوں اور نادان دشمنوں کی کمی نہیں ان پر فاشیت اور آمریت دوست ہونے کے الزامات لگائے گئے ہیں۔ مسولینی اور نپولین پر ان کی نظمیں، ان کا مردِ مومن کا تصور، شاہین اور اس کی بلند نگہی اور جبروت کو اس کے ثبوت میں پیش کیا گیا۔ لیکن کہنے والے بھول گئے کہ اقبال کسی نسلی برتری کے قائل نہیں۔ مسولینی کی طرح انھوں نے اطالوی خون کی پرستش نہیں کی اور نپولین کی طرح انھوں نے وطن کے نام پر دوسرے ملکوں کو روند ڈالنے اور دوسرے لوگوں کو حلقہ بگوش کرنے کے خواب نہیں دیکھے، اقبال کو فرقہ پرست اور کٹر مذہبی

مفکر کے لقب سے یاد کیا گیا۔ لیکن یہاں بھی لوگوں نے یہ فراموش کردیا کہ اقبال کے سامنے جو مسئلہ ہے وہ صرف ایک فرقہ سے متعلق نہیں ہے بلکہ انسان اور کائنات کے باہمی تعلق کا ابدی سوال جو ہر عظیم شاعر کے زیر غور رہا ہے وہی اقبال نے بھی اپنے طریقے پر حل کیا ہم ان کے اس حل سے کہاں تک اتفاق یا اختلاف رکھتے ہیں۔ یہ دوسرا سوال ہے۔

اقبال کے ذہنی ارتقاء کی کہانی میرے اس بیان کی تائید کرتی ہے "ہمالیہ" پر ان کی خوبصورت نظم سے جو سلسلہ بانگ درا کے ابتدائی حصہ تک جاری رہتا ہے وہ قوم اور وطن سے متعلق ہے اقبال کبھی ہمالیہ کی عظمت اور سربلندی کو دیکھ کر جھومتے ہیں، کبھی :-

سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا

کا ترانہ گاتے ہیں کبھی نانک اور چشتی کے وطن کو اپنا وطن بتلاتے ہیں اور فخر سے سر اونچا کر لیتے ہیں۔ کبھی رام تیرتھ اور رام پر نظمیں لکھتے ہیں، اور کہتے ہیں۔

ہم بغل دریا سے ہے اے قطرۂ بیتاب تو   پہلے گوہر تھا بنا اب گوہر نایاب تو!

کبھی تصویر درد میں ہندوستان کے نظارے پر خون کے آنسو روتے ہیں۔

نہ سمجھو گے تو مٹ جاؤ گے اے ہندوستاں والو
تمہاری داستاں تک بھی نہ ہوگی داستانوں میں

لیکن یہ بات واضح ہے کہ ان کا ذہنی افق ملک اور قوم کے تنگ دائرے میں محدود ہے۔ ان کے سامنے قومی شاعری کا وہ میدان ضرور کھلا ہوا تھا جس کی شاندار ابتدا چکبست کی شاعری سے ہوتی ہے اور خوبصورت انتہا جوش کی نظموں میں ملتی ہے۔ شاعر یہاں محض ایک مغنی ہے مفکر نہیں ہے۔ اقبال کے سامنے سوال ساری بنی نوع انسان اور کائنات کا نہیں ہے، ہندوستان کے چشموں اور پہاڑوں، گاتی ہوئی ندیوں، اور حب وطن کی روشنی میں جگمگاتے کوہ و صحرا کا ہے، اقبال کی فکر کائناتی آہنگ سے آشنا نہیں، ابھی اس نے وجود کے استفہامیہ کی کوئی جھلک نہیں دیکھی اس دور میں بھی اپنے وجود کے آہنگ کو پانے کی تڑپ اور مختلف مرئیہ نقشوں کا انبوہ اقبال کے کلام میں اجاگر ہوتا ہے۔

جل رہا ہوں کل نہیں پڑتی کسی پہلو مجھے   ہاں ڈبو دے اے محیطِ آبِ گنگا تو مجھے

دنیا کی محفلوں سے اکتا گیا ہوں یا رب کیا لطف انجمن کا جب دل ہی بجھ گیا ہو

اقبال کا ذہنی سفر اگر اسی منزل پر ختم ہو جاتا تو ان کی شاعری فکر کی نہیں روایت کی شاعری ہوتی جو اچھی اور خوشگوار ہوتی۔ مگر عظیم نہیں جس میں قدیم محراب کی سادگی ہوتی مگر اہرام مصری کی جبروت نہ ہوتی۔ اس وقت تک اقبال کے ذہن نے کم از کم شاعرانہ طور پر قدیم روابط کو تسلیم کر لیا تھا۔ وہی تصوف کی جھلکیاں، وہی حسن و عشق کی نرم شوخی، وہی وطن اور قوم کی جذباتی لگن جیسے میر، داغ اور حالی کی شاعری اس سے قبل پیش کر چکی تھی۔

اقبال نے دوسروں کے نقطۂ عروج سے اپنی ذہنی اور فنی مسافت شروع کی ہیں اقبال کے اس نظریاتی سفر کی تفصیلی سرگزشت یا ان کی تنقید و تجزیہ سے بحث نہ کروں گا۔ لیکن یورپ کے سفر کے فوراً بعد ان کی نظمیں یہ بات بار بار صاف الفاظ میں بتاتی ہیں کہ اقبال نے عظیم سوالوں پر غور کرنا شروع کیا ہے۔ آخر کائنات کیا ہے؟ کیا انسانی زندگی کے اس طلسم کو ہم محض بازیچۂ اطفال کہہ کر ٹال سکتے ہیں۔ اور اگر یہ بازیچۂ اطفال ہے تو پھر یورپ میں یہ تماشا کیوں زیادہ کامیابی سے کھیلا جا رہا اور ایشیا کیوں قدیم رفعتوں اور روحانی سربستیوں پر مطمئن ہو؟ ان کی آنکھوں کے سامنے فلسفے کے نئے رخ ہیں، سائنس اور حکمت کے نئے موڑ ہیں، ڈارون کی دریافت ہے جو تنازع للبقا کو زندگی کا حاصل تسلیم کرتی ہے کانٹ کی تنقید عقل محض ہے جو وکٹوریہ عہد کے تنہا معیار عقل کو ناتمام بتاتی ہے، ہیگل منطق ہے جو اضداد کی آویزش کو ارتقا کا قانون قرار دیتی ہے۔ نطشے کا طوفانی خودی کا تصور ہے۔ برگساں کا نظریہ وجدان ہے۔

اس منزل میں پہلی بار اقبال نے اپنے سامنے ساری کائنات کو ایک وسیع موضوع کی حیثیت سے دیکھا، اس لمحے اور صرف اس لمحے میں ان کے سامنے وطن، قوم، رنگ، نسل اور مذہب کے سارے امتیاز ہوتے کم آب ہو کر رہ گئے، مذہب کا نام میں خاص طور پر لینا چاہتا ہوں اقبال زندگی اور اس کے مسائل کے حل کی تلاش دل کا چور لئے بغیر کرتے ہیں۔ وہ پہلے ہی سے اسلام کو ایک حتمی حقیقت سمجھ کر شروع نہیں کرتے۔

حقیقت کی تلاش انھیں نئے راستوں پر لے جاتی ہے وہ مشرق کے جمود اور روحانی تعطل سے بیزار تھے، یورپ نے ان کی نگاہوں پر دستورِ نو کے راز بھی فاش کر دیئے

کیا آزادی جمہوریت اور تہذیب کا منتہا یہی میکانکی زندگی ہے جو یورپ میں نظر آتی ہے، انسان مشینوں کا غلام ہے اور اس کی اپنی ہماری انسانی اہمیت صنعتی پیداوار کے انبوہ میں کھو گئی ہے، یہاں حرارت اور زندگی تھی۔ مگر انسانیت گم تھی روح غائب تھی۔ اس کے مقابلہ میں مشرق صدیوں کے جمود کو توڑ نہیں سکا تھا۔

مشرق کا جمود وہاں کے حالات سے پیدا ہوا اور نفی خودی اور اپنے آپ کو مٹا دینے کی تعلیم بن کر ظاہر ہو گیا۔ اقبال نے اس جمود کے خلاف بغاوت کی، زندگی کو خاموش تماشائی کی حیثیت سے گزارنے کی بجائے ایک باعمل مجاہد کی طرح گزارنے کی دعوت دی، آرزومندی کو گناہ قرار دینے کی بجائے حاصل زندگی بتایا، قناعت اور خودسپردگی کی جگہ آرزوؤں کو حاصل کرنے کا حوصلہ بخشا، انھوں نے زندگی کو ایا یا خودشناسی کے جلوے کی بجائے عمل اور محض عمل قرار دیا۔

کیا اس تعلیم میں ایشیا کے لئے اور خاص طور پر ہندوستان کے لئے اب کوئی نئی بات نہیں ہے کیا آج ہمیں صدیوں کے جمود کے خلاف نئے ہتھیاروں اور تازہ حملہ آوروں کی ضرورت نہیں، کیا ہماری زندگی ہنوز حوصلے اور امنگ کی محتاج نہیں ہے، ہندوستان نئی بیداری کی منزلوں میں ہے اور ایک ایسی دنیا میں جہاں ہر برق پالمحہ دوسرے لمحہ کو پیچھے چھوڑتا جا رہا ہے۔ آج سے زیادہ غالباً کبھی، اقبال کا آہنگ اور اس کی شاعری ہمارے لئے ضروری نہ تھی۔

اقبال کی شاعری ایشیا کی بیداری کا آہنگ ہے، اس میں جگہ جگہ جاگتا شعور ملتا ہے جو مغرب کی حرکت خودی و عمل اور مشرق کی روحانیت، فکر اور ماورائیت دونوں پر محیط ہے، آج جب دنیا ماورائیت اور میکانکی مادیت کے دو پہیوں کے درمیان روندی جا رہی ہے، اقبال کا نقطۂ نظر فراموش کر کے تہذیب اور تمدن صرف اپنا نقصان کر سکتا ہے، میکانکی مادیت سے گھبرا کر گوتم اور مسیح کی طرح قبائلی قبل تہذیب کے دور کی طرف مراجعت کو نامل نہیں کہا جا سکتا اس دور میں تصوف اور مکمل ماورائیت کا اعلان بھی محض جمود اور تعطل کو پھر سے مسلط کرنے کے مرادف ہو گا۔ اس کے مقابلہ میں یورپ کی مادیت میں گم ہو کر ہم انسان اور انسانیت کو محض مشینی پرزوں اور شطرنج کے سیاہ و سرخ پیادوں کی طرح بھی نہیں سمجھ

سکتے اس میکانکی یکرنگی اور کم فہمی کے خلاف اقبال ہی نے نہیں خود مغربی مفکرین نے احتجاج کیا ہے۔ رد تھورو سے لے کر اسپنگلر تک اور لارنس سے لے کر برٹرنڈ رسل تک ایک آواز سے لوگوں نے گم ہوتی ہوئی انسانیت کا دامن پکڑنا چاہا۔ مگر اس بھول بھلیاں سے باہر جو راستہ ہے وہ خود ہمیں تہذیب سے باہر لے جاتا ہے

ٹیگور اور رادھا کرشنن کی آوازیں ہمیں بار بار مشرق اور مغرب کے اس اتصال اور فکری ربط کا پیغام سناتی ہیں جس کی بنیاد اقبال نے بڑی خوبصورتی سے رکھی ہے، آخر مغرب کی مادیت اور مشرق کی ماورائیت کے اتحاد کی بنیاد کیا ہو؟ کیا ہم بیسویں صدی کے کارخانوں میں ۲۴ گھنٹے کام کرنے کے بعد دو منٹ خدا کی یاد میں سر جھکا کر اس اتصال کو مکمل کر سکتے ہیں۔ کیا ہندوستان اور ایشیا میں صنعتی دور کے استحکام ہی سے ہمارا تاریخی کارنامہ سرانجام ہو جاتا ہے اور اگر اس سے زیادہ مضبوط کسی دوسری فلسفیانہ بنیاد کی ضرورت ہے، جو انسان اور کائنات کے زیادہ گہرے ادراک پر قائم ہو تو آخر وہ بنیاد کیا ہے۔ اور یہاں اقبال کا فلسفۂ خودی، ملت، عشق و عقل اور مرد مومن کے تصورات زیر بحث آتے ہیں اقبال نے مشرق و مغرب کے اشتراک عمل کی بنیاد فلسفۂ خودی کو قرار دیا ہے۔ عالمگیر آرزومندی اور ان آرزوؤں کے حاصل کرنے کی کوشش کرنا ہی زندگی کا مقصد ہے، یہ آرزوئیں اور یہ خودی تخریبی بھی ہو سکتی ہے۔ جو سماج اور عام انسانوں کے مفاد کے خلاف ہو اور تعمیری بھی ہو سکتی ہے جو ملت کے مفاد کو آگے بڑھا سکے اور خود ارتقا کے سلسلے میں مدد کر سکے۔ اقبال کے نزدیک وہی خودی مکمل ہے جو آرزومندی اور عمل سے شروع ہوتی ہے اور اپنے کو ملت کا تابع کر دیتی ہے یہ ان کے مرد مومن کی تصویر ہے۔ مشرق آرزومندی اور حرکت سے ناآشنا ہے، مغرب ملت کی اطاعت اور عشق سے محروم ہے، اگر انسانیت عشق و عقل عمل اور تنظیم، خودی اور اطاعت کے ان جوہروں سے آشنا ہو جائے تبھی وہ اپنی منزل تک پہنچتی ہے۔

آج دنیا کے ممالک ایک دوسرے سے قریب آ گئے ہیں اور مشرق و مغرب کی فلسفیانہ اتحاد کی باتیں زیادہ بلند آوازوں کی جانے لگی ہیں۔ ہندوستان نے بار بار اس بات کا اعادہ کیا ہے کہ دونوں سروں کو ایک دوسرے کی روح اور روایات کو انسانی قدروں

کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کرنا چاہیئے ظاہر ہے کہ یہ محض ادبی اور فلسفیانہ مسئلہ نہیں بلکہ اس پر ہمارے آئندہ فکری اور عمرانی نظام کا انحصار ہے۔ اقبال نے جس نقطۂ نظر سے اس مسئلے کا مطالعہ کیا ہے۔ وہ یقیناً قابل غور ہے۔ اس سے اختلاف کی گنجائش ہے۔ لیکن اختلاف کی گنجائش ہے۔ لیکن اختلاف کرتے وقت ہمیں یہ یاد رکھنا چاہیئے کہ ایک شاعر کائنات کے آہنگ کی تلاش کر رہا ہے اور اسے مفکر، فلسفی اور سیاسی رہنما کی حیثیت دینا غلط ہوگا۔

اقبال نے اردو شاعری ہی کو نہیں ہندوستان اور مشرق کی روح کو صدیوں کی نیند سے جھنجھوڑا ہے۔ مغرب میں گم ہو جانے کے لیئے نہیں خود اپنے کو پہچاننے کے لیئے، اپنی خودی کی بازیافت کے لیئے یہ بازیافت کے لیئے۔ یہ بازیافت کا پیغام صرف ایک فرقے، ایک ملک یا ایک مذہبی گروہ کے لیئے نہیں بلکہ عالمگیر ہے، یہ صحیح ہے کہ اقبال مروجہ مذہب اسلام کی تقلیدی روش اور ظاہر پرستی سے مطمئن نہیں ہیں، اہلیان مسجد کے شاکی ہیں اور روایات کے پردہ در۔ ایسی حالت میں یہ کہنا مناسب نہیں ہے کہ اقبال محض عقیدہ پرست ہیں۔ میرے نزدیک اقبال نے نئے مسائل حیات کا حل نئے انداز سے پیش کیا ہے اگرچہ وہ ان نتائج کو اسلام کے نام سے یاد کرتے ہیں مگر جیسے ڈانٹے کے "یزدانی طربیہ" ملٹن کی "فردوس گم شدہ" ٹیگور کی "گیتانجلی" کو محض اس وجہ سے فرقہ پرستی اور محض مذہبی ادبیات قرار نہیں دیا جا سکتا کہ انھوں نے اپنے فلسفہ، فکر کو مختلف مذہبی ناموں سے یاد کیا ہے اسی طرح اقبال کی شاعری کو محض ایک فرقے کی شاعری قرار دینا اس حقیقت سے انکار کرنے کے مترادف ہوگا کہ اقبال نے کائنات اور انسانی وجوہ کے مسائل کو سمجھنے کی کوشش کی ہے اور ایسے عالمگیر مسائل کا ہر ایک حل عالمگیر ورثہ ہے۔

سوداؔ اور ذوقؔ بحیثیت قصیدہ نگار

جب کبھی اردو قصیدہ نگاری کا ذکر چھڑتا ہے تو سوداؔ اور ذوقؔ کا نام بے ساختہ زبان پر آجاتا ہے اور حقیقت یہ ہے کہ اردو قصیدہ نگاری صرف سوداؔ اور ذوقؔ کی ذات سے عبارت ہے۔ ان دونوں شعراء میں سودا کو اولیت حاصل ہے نہ صرف اس سبب سے کہ دور کے لحاظ سے سوداؔ پہلے ہیں بلکہ اس وجہ سے بھی کہ دوڑ میں سودا آگے ہیں۔ درحاصل شمالی ہند میں سوداؔ ہی نے باقاعدہ اور اصولی طور پر اردو قصیدہ گوئی کی بنیاد رکھی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شمالی ہند میں سوداؔ سے قبل حاتمؔ اور فغاںؔ نے قصیدے کہے ہیں۔ مگر ان کی صرف تاریخی اہمیت ہو سکتی ہے۔ ان کی ادبی اہمیت میں شک ہے۔ سوداؔ نے پہلی بار فارسی کے طرز پر قصیدے کہے ہیں اور فارسی قصیدہ گو شعراء سے اس میدان میں ٹکر بھی لی ہے۔ اور اگر آزاد کے بیان پر اعتبار کیا جائے تو وہ "اس میدان میں فارسی کے نامی شہسواروں کے ساتھ عنان درعنان ہی گئے۔ بلکہ اکثر میدانوں میں آگے نکل گئے ہیں" بقول آزاد "ان کے کلام کا زور انوریؔ اور خاقانی کو دباتا ہے اور نزاکت مضمون میں عرفیؔ اور ظہوریؔ کو شرماتا ہے۔" ممکن ہے کہ آزادؔ کے بیان میں کچھ مبالغہ ہو تاہم اس سے تو انکار نہیں ہو سکتا کہ شمالی ہند میں کم از کم سوداؔ پہلے قصیدہ نگار ہیں۔ اسی بنا پر مصحفی نے ان کو تذکرہ ہندی میں "نقاش اول نظم قصیدہ در زبان ریختہ" کہا ہے۔ جو بالکل درست ہے۔ اس کے علاوہ اس میں بھی شک نہیں کہ سوداؔ نے فارسی شعراء کا تتبع کیا ہے۔ اور ان کے قصیدوں پر قصیدے کہنا باعث فخر سمجھا ہے اور اس طرح صحیح معنوں میں اردو میں قصیدہ نگاری کی بنیاد ڈالی ہے۔ مثلاً انوری کے ایک مشہور قصیدے کا مطلع ہے۔

جرم خورشید چو از حوت درآید بہ حمل
اشہب روز کند ادہم شب را ارجل

سوداؔ نے اس بحر میں اور انھیں قوافی میں قصیدہ کہا ہے جس کا مطلع ہے ۔

اٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستان سے عمل
تیغ اردی نے کیا ملکِ خزاں مستاصل

اس طرح سے خاقانی کے قصیدے کا مطلع یہ ہے

ایں گرد جہاں علامتِ انصاف شد نہاں
لیے دل گرانہ کن زمیان خانۂ جہاں

سودا نے بھی اسی بحر کو اور انھیں قوافی کو اپنے ایک قصیدہ کے لئے منتخب کیا ہے۔

منکر غذا سے کیوں نہ حکیموں کی ہو زباں
جب شہرہ سے مرے ہو ہلا اس قدر جہاں

چونکہ سودا کو فطری طور پر جودتِ طبع علوئے تخیل اور فکرِ رسا حاصل تھی اس لئے ان کو فارسی شعراء کے تتبع میں کامیابی حاصل ہوئی۔

سودا کے برخلاف ذوق نے فارسی شعراء کا براہِ راست تتبع نہیں کیا۔ بلکہ انھوں نے خود سودا کی تقلید شروع کی۔ ذوق کے لئے یہ سہل راستہ تھا کیونکہ ان کے سامنے سودا کی وساطت سے فارسی قصیدہ نگاروں کے نمونے موجود تھے اس کے علاوہ سودا قصیدہ نگاری کی وادی میں کافی دلکش اور حسین گل کھلا چکے تھے۔ ذوق نے اسی کی خوشہ چینی پر اکتفا کی اور ایران سے براہ راست پھول لانے کی زحمت گوارا نہ کی۔ اس کا ذوق پر برا اثر پڑا کیونکہ ان کا میدان شاعری محدود ہو گیا۔ اگر ذوق براہ راست فارسی قصیدہ نگاروں کا تتبع کرتے تو ان کے یہاں تنوع کی زیادہ گنجائش ہوتی۔ سودا اور ذوق کے قصیدوں میں یہ نمایاں فرق ہے۔

سودا اور ذوق کا مقابلہ قصیدہ کے مختلف اجزاء کو مدِ نظر رکھ کر بھی کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً یہ دیکھا جا سکتا ہے کہ تشبیب میں ان دونوں شعراء نے کس حد تک کامیابی حاصل کی۔ دراصل تشبیب میں شاعری کے لئے بہت گنجائش رہتی ہے۔ شاعر اس میں مختلف قسم کے مضامین نظم کر سکتا ہے۔ ترنم بہار واردات حسن وعشق، رندی و سرمستی، دنیا کی بے ثباتی، زمانہ کی شکایت، علم و فن کی ناقدری

تاریخی واقعات، اور ذاتی و ملکی حالات پیش کر سکتا ہے۔ سوداؔ کی تشبیب میں ان میں سے بہت سی باتوں کا ذکر آ جاتا ہے۔ کہیں کہیں انھوں نے تشبیب میں بہار کی منظر کشی کی ہے۔ کہیں عاشقانہ اور رندانہ جذبات پیش کیے ہیں بعض قصیدوں کی تشبیب میں جور فلک کی شکایت کی ہے۔ اور کہیں کہیں اخلاقی و حکیمانہ مضامین بھی نظم کیے ہیں۔ مگر اس سے زیادہ سوداؔ کی وہ تشبیب دلچسپ ہوتی ہے جس میں وہ کسی مجرد خیال کو متشکل کر دیتے ہیں۔ مثلاً ایک قصیدہ میں عقل و حرص کو مجسم کر دیا ہے اور ان کے مابین ایک قسم کا مناظرہ دکھایا ہے۔ ایک اور قصیدہ میں "خوشی" کو ایک عورت تصور کر لیا ہے اور اس کی ساری جسمانی خصوصیات سے منسوب کر دیا ہے اس طرح سے سوداؔ نے اپنی تشبیب میں کافی وسعت کا اظہار کیا ہے۔

سوداؔ خوشی کا سراپا یوں پیش کرتے ہیں: ۔

زلفیں لبل چہرے پہ بکھری ہوئی مانگیں تھیں دل
جس طرح ایک کھلونے پہ ہٹیں دو بالک
حسن ہے کان کے آویزے میں یہ لطف کہ جوں!
مستعد قطرۂ شبنم کہ پڑے گل سے ٹپک:

سوداؔ کی تشبیب ایک اور نقطۂ نظر سے اہم ہے۔ ان کی تشبیب میں بعض اوقات ان کے دور کے سماج اور ماحول کا عکس ملتا ہے اس لحاظ سے یہ تشبیب ایک تاریخی اہمیت بھی رکھتی ہے جو قصیدہ کی ادبی عظمت کو بلند کرتی ہے۔ مثلاً قصیدہ کے ایک شعر میں سوداؔ ہندوستان کے تاراج کردہ کی منڈیوں کا ذکر کرتے ہیں: ۔

آج وہ دن ہے کہ جس گھر میں تو دیکھے اس میں
کہیں ہوتی ہے ٹھگت، اور کہیں ہے ادلک

اس میں کوئی شک نہیں کہ سوداؔ کی تشبیب میں مختلف خوبیاں پائی جاتی ہیں۔ مگر اس کے ساتھ ہی یہ کہنا بھی بے جا نہ ہوگا کہ ان کی تشبیب میں اصلیت اور صداقت کا جزو بہت کم ہوتا ہے۔ اور جن خیالات کا اظہار کیا جاتا ہے۔ وہ

بالکل رسمی ہوتے ہیں۔ یہ سوداؔ کی قصیدہ نگاری کی خامی نہیں ہے۔ بلکہ خود صنف قصیدہ کے دامن پر ایک بدنما داغ ہے۔

سوداؔ کی بہاریہ تشبیب میں اکثر اس قدر زیادہ مبالغہ پایا جاتا ہے۔ کہ ہماری آنکھوں کے سامنے اصل منظر کی تصویر نہیں آسکتی ہے۔ سوداؔ کا مندرجہ شعر منظر یہ ہے کہ منظرکشی کا حق ادا نہیں کرتا ہے

تار بارش نے پروئے ہیں گہر ہائے تگرگ
ہار پہنانے کو اشجار کے ہر سو بادل

اسی طرح سے حکیمانہ اور اخلاقی تشبیب بھی ہمارے خیالات کی درستگی کی صلاحیت نہیں رکھتے ہیں۔

سوداؔ کی طرح ذوقؔ بھی تشبیب میں بہاریہ اور نشاطیہ مضامین لائے ہیں۔ مگر ذوقؔ کی تشبیب میں اس قدر بوقلمونی نہیں ہے جو سوداؔ کی تشبیب کا طرۂ امتیاز ہے۔ ذوقؔ نے سوداؔ کی تقلید کو کافی سمجھا اور ان کے بنائے ہوئے راستوں سے الگ ہٹنے کی کوشش نہیں کی۔ اسی لئے ان کی تشبیب میں بھی صداقت اور حقیقت کی جھلک نہیں پائی جاتی ہے۔ جہاں تک انداز بیان کا تعلق ہے۔ ذوقؔ کے یہاں حسن کاری اور صناعی زیادہ ملتی ہے جبکہ سوداؔ کے یہاں سلاست اور سادگی قدم قدم پہ پائی جاتی ہے۔ سوداؔ کی طرح ذوقؔ نے بھی بہاریہ تشبیب میں مبالغہ آرائی سے کام لیا ہے۔ جس کی وجہ سے کسی منظر کی اصلی تصویر ہمارے سامنے نہیں آتی ہے۔ لیکن ذوقؔ کے یہاں ترنم اور روانی زیادہ ہے۔ اس لئے بعض وقت ان کی تشبیب لطف دے جاتی ہے۔ ایک جگہ برسات کا منظر کھینچتے ہیں :۔ ؎

ساون میں دیا پھر مہ شوال دکھائی
برسات میں عید آئی قدح کش کی بن آئی
کوندے ہے جو بجلی تو یہ سوجھے ہے نشے میں
ساقی نے ہے آتش سے مئے تیز اڑائی

اس کے علاوہ ذوقؔ کے یہاں بھی کہیں کہیں تشبیہات دلکش ہیں ؎

ہوا پہ دوڑتا ہے اس طرح سے ابر سیاہ
کہ جیسے جائے کوئی پیل مست بے زنجیر

ذوق نے سودا کی ایک معاملہ میں اور تقلید کی ہے۔ ایک قصیدہ میں ذوق نے بھی خوشی کو متشکل کیا ہے۔ مگر ان دونوں کے تصور میں فرق ہے۔ سودا نے خوشی کو عالم خواب میں دیکھا ہے جو بذات خود ایک حسین تصور ہے۔ مگر ذوق نے خوشی کو عالم بیداری میں دیکھا ہے۔ جو اسقدر پر لطف بات نہیں ہے۔ اس کے علاوہ ذوق کے انداز بیان میں آمد کی بہ نسبت آورد زیادہ ہے۔ ذوق خوشی کا مجسمہ یوں تراشتے ہیں۔

سحر جو گھر میں یہ شکل آئینہ تھا میں تنہا زار و حیران
تو اک پری چہرہ، حور طلعت بہ شکل بلقیس و ماہ کنعان
جو نام پوچھا کہا خوشی ہوں، جو وصف پوچھا تو دلبری کا ہوں
بہت جو پوچھا تو ہنس کے بولی کہ ذوق تو بھی عجب ہے ناداں!

یہ بیان طویل بھی ہے اور تصنع سے بھی پُر ہے۔ اس کے مقابلہ میں سودا کی تشبیب مختصر بھی ہے اور پر اثر بھی سودا فرماتے ہیں ؎

فجر ہوتے جو گئی آج مری آنکھ جھپک
دی وہیں آکے خوشی نے در دل پر دستک

تشبیب کے سلسلہ میں ذوق کے یہاں ایک بات اہم ہے۔ چونکہ ذوق کو علم نجوم، ہیئت، طب، منطق، فلسفہ، فقہ، تصوف، تفسیر، حدیث، تاریخ اور موسیقی وغیرہ پر عبور کامل حاصل تھا۔ اس لئے انھوں نے اپنی تشبیب میں ان علوم کے جابجا حوالے دیئے ہیں۔ اس طرح ذوق نے قصیدہ کی افادیت اور اہمیت میں اضافہ کر دیا ہے۔ اور مختلف علوم کی اصطلاحات کو ذوق نے اپنے قصائد کے ذریعہ محفوظ کر دیا ہے۔ اور ان کو ایک نئی زندگی بخشی ہے۔ اگرچہ ان حوالوں سے قصیدہ کی فضا میں ایک قسم کا تصنع پیدا ہو گیا ہے۔ لیکن اس قسم کے قصیدوں کی سنجیدگی اور متانت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا ہے۔ مندرجہ ذیل شعر میں ذوق نے منطق کی اصطلاحات کو استعمال کیا ہے ؎

اگر پیالہ ہے صغریٰ، تو ہے سبو کبریٰ
نتیجہ یہ ہے کہ سرمست ہیں صغیر و کبیر

تشبیب کے علاوہ سودا اور ذوق کا مقابلہ گریز میں بھی کیا جا سکتا ہے۔ گریز کی خوبی یہ قرار دی گئی ہے کہ تشبیب کے بعد ممدوح کا ذکر نہایت ہی فطری اور موزوں طریقہ پر کر دیا جائے۔ یعنی بیان میں ایک فطری تسلسل اور رابطہ قائم رہے۔ فارسی کے اکثر قصیدہ گو شعراء نے اس میں کامیابی حاصل کی ہے۔ سلمان ساوجی کی ایک تشبیب عاشقانہ ہے اس میں ایک شعر کے ذریعہ وہ ایک حسین انداز میں گریز کرتا ہے۔

سودائی است ورنہ چرا می کند دراز
زلفت بہ عہد معدلت شہریار دست

اس قسم کی فطری گریز سودا کے یہاں بھی ملتی ہے۔ سودا نے جس قصیدہ میں خوشی کو مجسم کیا ہے اس میں گریز نہایت فطری طریقہ پر استعمال ہوئی ہے۔

کر کے دریافت یہ مجھ سے کہا اس نے کہ مگر
سمع میں تیرے یہ مژدہ نہیں پہنچا اب تک
آج اس شخص کی ہے سالگرہ کی شادی
کہ بصورت ہے وہ انسان، بسیرت ہے ملک

ذوق بھی اکثر تشبیب سے گریز کی طرف سبک روی سے آتے ہیں۔ مگر بعض اوقات ان کے قدم ڈگمگا جاتے ہیں۔ کبھی کبھی ان کی تشبیب اور گریز میں خلا واقع ہو جاتا ہے۔ اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے دو اینٹوں کے درمیان میں کچھ جگہ چھٹی ہوئی ہے۔

قصیدہ کا سب سے زیادہ ضروری جزو مدح ہے۔ اس میں شاعر ممدوح کے کے جاہ و جلال، عظمت و بزرگی، شجاعت و جرأت اور عدل و انصاف، کی تعریف کرتا ہے۔ اس کے ساتھ ممدوح کے ساز و سامان کی بھی ستائش کرتا ہے چنانچہ وہ فوج، لشکر، خدام، مصاحبین، تلوار، تیر، تلوار، ترکش، نیزہ، اسپ، فیل اور خیمہ وغیرہ کی تعریف میں خامہ فرسائی کرتا ہے۔ جب قصیدہ نعت و منقبت

کے رنگ میں ہوتا ہے تو ممدوح کے مزار اور روضہ کی بھی تعریف کی جاتی ہے۔ اس سلسلہ میں ایک خاص بات یہ ہے کہ قصیدہ نگار ذاتی تعریف نہیں کرتا ہے۔ بلکہ طبقاتی تعریف کرتا ہے۔ جیسے سلاطین کی تعریف امرار کی تعریف، یا اولیا و انبیار کی تعریف، ایسی صورت میں شاعر ذاتی صفات پر غور ہی نہیں کرتا ہے۔ بلکہ اگر کسی بادشاہ کی تعریف کرتا ہے تو اس کی نظر میں ایک مثالی بادشاہ رہتا ہے اور اس کی ساری خوبیاں وہ اپنے ممدوح کی ذات سے وابستہ کر دیتا ہے۔ چاہے وہ ان میں سے ایک بھی خوبی کا مالک نہ ہو۔ لیکن قصیدہ نگار کو مدح میں ایک بات کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے۔ سلاطین، امرار اور اہل دین کی مدح کے انداز میں فرق مراتب قائم رہتا ہے۔

سودا نے ہر ایک کے درمیان ایک خط فاصل قائم کرنے کی کوشش کی ہے مگر یہ خط فاصل کہیں کہیں منقطع بھی ہو گیا ہے۔ مثلاً حضرت علیؓ کے عدل کی تعریف سودا یوں کرتے ہیں ؎

امر سے نہی کے تیرے یہ جہاں یا شہ دین
کام پہنچا ہے تباہی کا یہاں تک یہ لل!
کہ حیا سے یہ چمن غنچہ سر اپنا کیا دخل
بستت شکل صراحی کے اٹھا دے یک پل

اور قریب قریب انھیں الفاظ میں سودا نواب آصف جاہ کے عدل کی تعریف کرتے ہیں ؎

دور میں اس کے ہے یاں تک تو منہیات ذلیل
کشمکش سے یہ نت اٹھے ننگ سدا زیر کتک

سودا کی مدح ایک حیثیت سے بہت اہمیت رکھتی ہے۔ ان کے بعض قصیدے ملک کی طرز معاشرت پر روشنی ڈالتے ہیں اور اس دور کی سچی تصویر ہمارے سامنے پیش کر دیتے ہیں۔ مثلاً سودا نے ایک قصیدہ میں نواب شجاع الدولہ اور حافظ رحمت خاں کے مابین جنگ کا نقشہ کھینچا ہے اس میں سودا نے مختلف آلات حرب و ضرب کا بھی ذکر کیا ہے اور طریقہ جنگ پر بھی روشنی ڈالی ہے ؎

ادھر سے یاں در ہلکا و توپ متصل
پڑتی تھی پر وہ بڑھتے ہی آتے تھے سر گزار
بڑھ بڑھ کے آخرش وہ لگے توپیں داغنے
اس پلّے پر جہاں سے جزائر کی ہو سکے مار

سوداؔ کے قبیل جنگی بیانات ہم کو دکنی قصیدہ گو نصرتیؔ کے یہاں بھی ملتے ہیں مگر چونکہ نصرتی کی زبان بہت کھردری اور غیر مانوس ہے اس لئے ہم اس سے زیادہ لطف اندوز نہیں ہو سکتے ہیں۔

سوداؔ کی مدح کے ساتھ سوداؔ کی ہجو کا ذکر بھی ضروری ہے۔ سوداؔ کی ہجو بھی اس زمانہ کے معاشرتی انحطاط کی آئینہ دار ہے۔ سوداؔ نے شہر آشوب میں ہر درجہ اور ہر پیشہ کے افراد کا ذکر کیا ہے۔ اس سے اس دور کی تمدنی اور اقتصادی حالات پر روشنی پڑتی ہے۔ چنانچہ سوداؔ نے قصیدہ "تضحیک روزگار" میں ایک گھوڑے کی ہجو کی ہے۔ مگر یہ محض گھوڑے کی ہجو نہیں ہے۔ بلکہ مغل عہد کے سارے فوجی نظام پر ایک بے لاگ تبصرہ ہے۔

جہاں تک ذوقؔ کی مدح کا تعلق ہے وہ بالکل یہی ہے۔ انھوں نے زیادہ تر اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ ظفر کی مدح کی ہے اور اس میں انھوں نے اپنا سارا زور قلم صرف کر دیا ہے۔ انھوں نے ان سلاطین کی سخاوت، شجاعت اور عدالت وغیرہ کی تعریف بہت شدومد کے ساتھ کی ہے۔ اس کے علاوہ ان کے ساز و سامان کی بھی تعریف کی ہے۔ مگر ذوقؔ کی مدح میں تصنع اور مبالغہ بیحد ہے۔ جو صداقت اور اصلیت کے درجہ سے گرا ہوا ہے۔

ذوقؔ نے اہل دین کی مدح بہت کم کی ہے۔ صرف ایک قصیدہ سید عاشق نہال چشتی کی مدح میں ہے۔ اس طرح سے ذوقؔ کی مدح کا دائرہ بہت تنگ ہو جاتا ہے۔ اس کے علاوہ ذوقؔ کی مدح سے اس زمانہ کے حالات پر بھی روشنی نہیں پڑتی ہے۔ اور نہ اس دور کی تمدنی، اقتصادی، اور سیاسی حالات کا پتہ چلتا ہے۔ ذوقؔ کے یہاں مقامی رنگ بھی نہیں ملتا ہے۔ اس لحاظ سے ذوقؔ کی مدح ایک مخصوص دائرہ کے اندر چکر کاٹتی رہتی ہے۔ اگرچہ ذوقؔ نے اپنے ان دائروں میں تشبیہ و استعارہ

کا رنگ بھر کر دلکش بنانے کی کوشش کی ہے۔ مگر ان میں وہ رنگا رنگی نہیں ہے۔ جو سودا کی مدح میں ہے۔

قصیدہ کا آخری حصہ دعائیہ ہوتا ہے۔ اس میں شاعر اپنا مدعا بھی بیان کر دیتا ہے۔ اور ممدوح کو دعا اور اسکے اعدا کو بددعا بھی دیتا ہے۔ یہ بالکل رسمی چیز ہے سودا اور ذوق دونوں اس رسم کی پابندی کرتے ہیں۔ کسی کی بھی دعائیہ میں کوئی جدت اور ندرت نہیں ہے۔

مندرجہ بالا سطور میں سودا اور ذوق کا تقابلی مطالعہ مختلف نقطہ نظر سے کیا جا چکا ہے۔ اور ہم اس نتیجہ پر پہنچے ہیں کہ سودا اور ذوق کے قصائد میں فرق ہے۔ دراصل یہ قصائد کا فرق دونوں شعراء کے خارجی حالات اور داخلی کیفیات کا فرق ہے۔ سودا نے جب شاعری شروع کی تو اردو کا ابتدائی دور تھا۔ اور ہمیشہ ابتدائی دور کے ادب میں سلاست، روانی، سادگی، صداقت، اور حقیقت کے عناصر زیادہ پائے جاتے ہیں لیکن زمانہ جوں جوں آگے بڑھتا جاتا ہے۔ ادب میں تصنع اور آورد کا دخل ہوتا جاتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ سودا کے قصائد میں سلاست بھی ہے۔ اور بڑی حد تک صداقت بھی ہے۔ لیکن ذوق کے دور میں نازک خیالی اور معنی آفرینی کا سکہ چلنے لگا تھا اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ذوق کے قصیدوں میں سادگی کے بجائے صناعی کا غلبہ ہو گیا۔

سودا اور ذوق کے قصائد میں فرق کا ایک سبب اور بھی ہے۔ سودا شاہ عالم بادشاہ کے استاد تھے۔ مگر ان کے غلام نہ تھے۔ جب سودا شاہ عالم سے ناخوش ہو گئے تو انھوں نے ان سے قطع تعلق کر لیا۔ بادشاہ نے سودا کو ملک الشعراء بنانے کا لالچ دیا مگر سودا نے کہا کہ حضور کی ملک الشعرائی سے کیا ہوتا ہے۔ کرے گا تو میرا کلام ملک الشعراء کرے گا۔ بادشاہ سے قطع تعلق کے بعد بھی سودا کے معاشی حالات پہ کچھ اثر نہ پڑا اور شہر کے دیگر روسا نے ان کی قدردانی کی۔ اس لئے سودا معاشی افکار سے بڑی حد تک بے نیاز تھے۔ اس بے نیازی کا مظاہرہ سودا نے شاہ شجاع الدولہ کے دعوت نامے کو ٹھکرا کر بھی کیا۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ سودا کا عہد معاشی اعتبار سے کچھ بہتر تھا۔ یہی سبب ہے کہ سودا نے جو مدحیہ قصیدے کہے ہیں ان میں

زورِ تخیل ہے مگر خوشامد نہیں ہے۔

اس بے نیازی کا نتیجہ یہ بھی ہوا کہ سودا نے اہل دین کی مدح میں بھی قصیدے کہے اور صرف اہل دنیا کی چاپلوسی میں وقت ضائع نہیں کیا۔

اس کے برخلاف ذوق کا ملجا و ماوی صرف بہادر شاہ کا دربار تھا۔ ذوق بعض وقت بہادر شاہ ظفر سے کبیدہ خاطر ہو جاتے تھے مگر ان کی جرأت نہ تھی کہ دربار سے قطع تعلق بھی کر لیتے۔ دراصل ذوق کے عہد میں معاشی حالات اور بھی ابتر ہو گئے تھے۔ اور مغل دربار چراغ سحری سے زیادہ نہ تھا۔ ایسی صورت میں ذوق نے بادشاہ کی چار روپیہ ماہوار تنخواہ کو غنیمت سمجھا۔ اور آزاد کو خوش فہمی کی بنا پر یہ چار روپیہ ملک الشعرائی کے چار ستون نظر آئے۔ اگرچہ اس تنخواہ میں بعد میں اضافہ ہوتا رہا۔ مگر تنخواہ کا اضافہ ذوق کی آزادی تخیل میں اضافہ نہ کر سکا۔

ان حالات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ذوق کے لئے شاہی دربار سے قطع تعلق کرنا بہت مشکل تھا۔ یہی سبب ہے کہ ذوق نے بہادر شاہ ظفر کی مدح میں ایڑی چوٹی کا زور لگا دیا۔ انھوں نے دوسرے رؤسا کی تعریف میں بہت کم قصیدے کہے ہیں۔ یہاں تک کہ مذہبی قصیدوں کی طرف بھی انہوں نے بہت کم توجہ کی ہے۔ ذوق معاشی حالات سے مجبور تھے لہذا بادشاہ کی مدح کے علاوہ اور کوئی چارہ نہ تھا۔ اس لئے ان کے قصیدوں میں جدت اور ندرت کم پائی جاتی ہے۔ اور تصنع و آورد کی بہتات نظر آتی ہے۔

سودا اور ذوق کے قصائد کے فرق کو ایک اور نقطہ نظر سے دیکھا جا سکتا ہے۔ سودا بیدار مغز اور وسیع النظر بھی تھے۔ انھوں نے خارجی عالم کا مشاہدہ بہت غور سے کیا اور اپنے دور کے حالات کو سمجھنے کی کوشش کی۔ انھوں نے اپنے دور کے عام حالات اور اپنے عہد کی سلطنت پر بے لاگ تبصرہ کیا۔ "شہر آشوب" اور "قصیدۂ تضحیک روزگار" ان کی بیدار مغزی اور ساتھ ہی ان کی اہمیت اور جرأت پر دلالت کرتے ہیں۔ سودا کے برخلاف ذوق نے اپنے دور کے حالات کا جائزہ نہیں لیا۔ ان کی نظر صرف درباری فضا میں محدود ہو کر رہ گئی۔ اگر ذوق اس روزن زندان

سے باہر کی فضا کا جائزہ لیتے تب بھی وہ نڈر ہو کر حالات پر تنقید کرنے کی سکت نہ رکھتے تھے۔ یہی سبب ہے کہ ذوق کے یہاں شہر آشوب کے قسم کی کوئی چیز نہیں ملتی ہے۔ ذوق نے "یک گیر و محکم گیر" کے اصول پر عمل کیا۔ بہادر شاہ ظفر کا دامن مضبوطی سے پکڑا اور انہیں کی مدح میں زندگی صرف کر دی۔ اسی لیے ذوق کے قصائد کا دائرہ بہت تنگ ہے۔ اور جو ہمہ گیری ہم کو سودا کے قصائد میں ملتی ہے۔ ذوق کے قصائد میں اس کی کمی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ قصیدہ گوئی میں ذوق سودا کے ہم پلّہ قرار نہیں دیئے جا سکتے ہیں لیکن سودا کے بعد اس میدان میں ذوق کا کوئی مد مقابل نہیں ہے۔ ذوق کی عظمت کی سب سے بڑی دلیل یہ ہے کہ سودا سے ان کا مقابلہ کیا جاتا ہے۔ ذوق کے بعد متاخرین میں منیر شکوہ آبادی اور دور جدید میں عزیز لکھنوی نے فن قصیدہ گوئی کو ترقی دی۔ مگر یہ لوگ ذوق کی سرحد تک نہ پہنچ سکے۔ اس لئے سودا کے بعد ذوق ہی بڑے قصیدہ گو شاعر سمجھے جاتے ہیں۔

"چوتھا حصّہ"

میر انیسؔ کی شاعری کی خصوصیات

فصاحت :- علمائے ادب نے فصاحت کی یہ تعریف کی ہے۔ کہ لفظ میں جو حروف آئیں۔ ان میں تنافر نہ ہو۔ الفاظ نامانوس نہ ہوں۔ قواعد صرفی کے خلاف نہ ہوں۔

اس اجمال کی تفصیل یہ ہے۔ کہ لفظ درحقیقت ایک قسم کی آواز ہے۔ اور چونکہ آوازیں بعض شیریں۔ دلآویز اور لطیف ہوتی ہیں۔ مثلاً طوطی اور بُلبُل کی آواز اور بعض مکروہ اور ناگوار مثلاً کوّے اور گدھے کی آواز اس بنا پر الفاظ بھی دو قسم کے ہوتے ہیں۔ بعض شُستہ۔ سبک شیریں اور بعض ثقیل اور بھدّے ناگوار۔ پہلی قسم کے الفاظ کو فصیح کہتے ہیں۔ اور دوسرے کو غیر فصیح۔ بعض الفاظ ایسے ہوتے ہیں۔ کہ فی نفسہٖ ثقیل اور مکروہ نہیں ہوتے۔ لیکن تحریر و تقریر میں ان کا استعمال نہیں ہوا ہے۔ یا بہت کم ہوا ہے۔ اس قسم کے الفاظ بھی۔ جب ابتداءً استعمال کئے جاتے ہیں تو کانوں کو ناگوار معلوم ہوتے ہیں۔ ان کو فن بلاغت کی اصطلاح میں غریب کہتے ہیں۔ اور اس قسم کے الفاظ بھی فصاحت میں خلل انداز خیال کئے جاتے ہیں۔ میر انیسؔ کے کمال شاعری کا بڑا جوہر یہ ہے۔ کہ باوجود اس کے کہ انہوں نے اُردو شعراء میں سب سے زیادہ الفاظ استعمال کئے اور سینکڑوں مختلف واقعات بیان کرنے کی وجہ سے ہر قسم اور ہر درجہ کے الفاظ ان کو استعمال کرنے پڑے۔ تاہم ان کے تمام کلام میں غیر فصیح الفاظ نہایت کم پائے جاتے ہیں۔ اکثر جگہ عربی، فارسی کے الفاظ جو اُردو زبان میں کم مستعمل ہیں ضرورت سے لاتے پڑتے ہیں۔ لیکن اس قسم کے الفاظ جہاں آئے ہیں۔ فارسی ترکیبوں کے ساتھ آئے ہیں جس سے ان کی غرابت کم ہو گئی ہے ورنہ اگر اُردو کی خاص ترکیب میں ان کا استعمال کیا جاتا تو بالکل خلاف فصاحت ہوتا۔ مثلاً انگشتری، خاتم، رُخ، بادہ، ثنا، حسن اور اس قسم کے سینکڑوں ہزاروں الفاظ ہیں۔ جو بجائے خود فصیح ہیں۔ لیکن ٹھیٹ اُردو میں ان کا استعمال نہیں ہوتا۔ میر ضمیرؔ ایک موقع پہ کہتے ہیں :- ع

ذریتِ رسول کی خاطر جلائی نار۔ نار کا لفظ اس ترکیب میں نامانوس اور بیگانہ ہے۔ لیکن یہی لفظ جب فارسی ترکیبوں کے ساتھ اردو میں مستعمل ہوتا ہے۔ مثلاً نارِ دوزخ، نارِ جہنم تو وہ غرابت نہیں رہتی۔

فصاحت کے مدارج میں اختلاف ہے۔ بعض الفاظ فصیح ہیں، بعض فصیح تر، بعض اس سے بھی فصیح تر۔ میر انیس صاحب کے کلام کا بڑا خاصہ یہ ہے۔ کہ وہ ہر موقع پر فصیح سے فصیح الفاظ ڈھونڈ کر لاتے ہیں۔ میرزا دبیر اور میر انیس کے ہم مضمون اشعار لو۔ اگر مرزا صاحب کے ہاں فصیح الفاظ ہوں گے۔ تو میر صاحب کے ہاں فصیح تر ہوں گے، میرزا دبیر کی تخصیص نہیں۔ تمام مرثیہ گویوں کے مقابلہ میں میر انیس کے کلام کا یہی حال ہے۔

ہم مثال کے طور پر دو چار شعر نقل کرتے ہیں۔ جن سے فصاحت اور فصاحت کے اختلافِ مراتب کا اندازہ ہو سکے گا۔ میرزا دبیر :- ع

کس نے نہ دی انگوٹھی رکوع و سجود میں

میر انیس — ع سائل کو کس نے دی ہے انگوٹھی نماز میں
میرزا دبیر — ع آنکھوں میں پھرے اور نہ مردم کو خبر ہو
میر انیس — ع آنکھوں میں یوں پھرے کہ مژہ کو خبر نہ ہو
میرزا دبیر — ع رویا میں بھی حسینؑ کو رویا ہی کرتے ہیں
میر انیس — ع حسرت ہے کہ خواب میں بھی رویا کیجئے
میرزا دبیر — ع جیسے مکیں سے دور رہیں صاحبِ مکان
میر انیس — ع جیسے کوئی بھونچال میں گھر چھوڑ کے بھاگے

فصاحت کے متعلق ایک بڑا دھوکہ یہ ہوتا ہے۔ کہ چونکہ فصاحت کے یہ معنی ہیں کہ لفظ سادہ اور آسان کثیر الاستعمال ہو۔ اس سے لوگ مبتذل اور سوقی الفاظ کو بھی فصیح سمجھنے لگتے ہیں۔ حالانکہ ان دونوں میں سفید و سیاہ کا فرق ہے۔ میرزا دبیر صاحب جہاں واقعہ نگاری اور معاملہ بندی میں میر انیس کی تقلید کرتے ہیں۔ اکثر ان کے کلام میں مبتذل الفاظ آ جاتے ہیں۔ مثلاً :-

جہاں حضرت شہر بانو نے حضرت عباسؑ کی لاش پر نوحہ کیا ہے۔ شہر بانو کی زبان

سے فرماتے ہیں ۔ ع نارہ تو ان کی سالگرہ کا نکال لا ۔

ابتذال کی صاف اور بین مثال نظیر اکبر آبادی کا کلام ہے ۔ اگر یہ مبتذل نہ ہوتا تو سادگی اور صفائی میں نظیر کا کلام میر انیس یا میر تقی سے ٹکر کھاتا ۔

ابتذال کے عام طور پر معنی یہ سمجھے جاتے ہیں ۔ کہ جو الفاظ عام لوگ استعمال کرتے ہیں ۔ وہ مبتذل ہیں ۔ لیکن یہ صحیح نہیں ۔ سینکڑوں الفاظ عوام کے مخصوص الفاظ ہیں ۔ لیکن سب میں ابتذال نہیں پایا جاتا ۔ ابتذال کا معیار مذاق صحیح کے سوا کوئی اور چیز نہیں ہے ۔ مذاق صحیح خود بتا دیتا ہے ۔ کہ یہ لفظ پست اور سوقیانہ ہے ۔

میر صاحب کو اگرچہ واقعہ نگاری کی وجہ سے بہا بعض چھوٹی چھوٹی چیزوں اور ہر قسم کے جزئی واقعات اور حالات کو بیان کرنا پڑتا ہے ۔ لیکن یہ ان کی انتہا درجہ قادر الکلامی ہے ۔ کہ پھر بھی ان کی شاعری کے دامن پہ ابتذال کا دھبہ نہیں آنے پاتا ۔

کلام کی فصاحت :۔ یہ بحث مفرد الفاظ سے متعلق تھی ۔ لیکن کلام کی فصاحت میں صرف لفظ کا فصیح ہونا کافی نہیں ۔ بلکہ یہ بھی ضروری ہے کہ جن الفاظ کے ساتھ وہ ترکیب میں آئے ۔ ان کی ساخت ہیئت نشست سبکی اور گرانی کے ساتھ اس کو خاص تناسب اور توازن ہو ۔ ورنہ فصاحت قائم نہ رہے گی ۔ قرآن مجید میں ہے ۔

مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَاٰى فُوَادُ ط اور قلب دو ہم معنی لفظ ہیں اور دونوں فصیح ہیں ۔ لیکن اگر اس آیت میں فواد کی بجائے قلب کا لفظ آجاتا تو خود ہی غیر فصیح ہو جائے گا ۔ جس کی وجہ یہ ہے ۔ کہ گو قلب کا لفظ بجائے خود فصیح ہے ۔ لیکن ماقبل اور مابعد کے جو الفاظ ہیں ۔ ان کی آواز کا تناسب قلب کے لفظ کے ساتھ نہیں ہے ۔

میر انیس کا مصرعہ ہے ۔ ع فرمایا آدمی ہے ۔ کہ صحرا کا جانور ۔ صحرا اور جنگل ہم معنی ہیں اور دونوں فصیح ہیں ۔ میر انیس نے جا بجا ان دونوں لفظوں کو استعمال کیا ہے اور ہم معنی ہونے کی حیثیت سے کیا ہے ۔ لیکن اگر اس مصرعہ میں صحرا کے بجائے جنگل کا لفظ استعمال کیا جائے تو یہی لفظ غیر فصیح ہو جائے گا میر صاحب کا ایک شعر ہے سے

طائر ہوا میں مست ہرن سبزہ زار میں
جنگل کے شیر گونج رہے تھے کچھار میں

یہاں جنگل کی بجائے صحرا لاؤ تو مصرعہ کا مصرعہ پھسپھسا ہو جاتا ہے ۔ شبنم اور اوس ہم

سنی ہیں۔ اور برابر درجہ کے فصیح ہیں۔ میر صاحب کے اس شعر میں ؎

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزا ہرا ہوا　　تھا موتیوں سے دامن صحرا بھرا ہوا

اگر اوس کے بجائے شبنم کا لفظ لایا جائے۔ تو فصاحت خاک میں مل جائے گی۔ لیکن یہی اوس کا لفظ جو اس موقع پر اس قدر فصیح ہے۔ اس مصرعہ میں۔ ؏

شبنم نے بھر دیئے تھے کٹورے گلاب کے

شبنم کے بجائے اوس لاؤ۔ تو فصاحت بالکل جاتی ہو جائے گی۔ اس میں نکتہ یہ ہے۔ کہ ہر لفظ چونکہ ایک قسم کا سُر ہے۔ اس لئے یہ ضرور ہے کہ جن الفاظ کے سلسلہ میں وہ ترکیب دیا جائے۔ ان آوازوں سے اس کو خاص تناسب بھی ہو ورنہ گویا دو مخالف سُروں کو ترکیب دینا ہوگا۔ نغمہ اور راگ مفرد آوازوں یا سُروں کا نام ہے۔ ہر سُر بجائے خود دلکش اور دلآویز ہے۔ لیکن اگر دو مخالف سُروں کو باہم ترکیب دے دیا جائے تو دونوں مکروہ ہو جائیں۔

راگ کے دل کش اور مؤثر ہونے کا گُر یہی ہے۔ کہ جن سُروں سے اس کی ترکیب ہو۔ ان میں نہایت تناسب اور توازن ہو۔

الفاظ بھی چونکہ ایک قسم کی صورتیں اور سُر ہیں۔ اس لئے ان کی لطافت اور شیرینی اور روانی اُسی وقت تک قائم رہتی ہے۔ جب گرد و پیش کے الفاظ بھی سُر میں ان کے مناسب ہوں۔ میرزا دبیر کا مشہور مصرعہ ہے۔ ؏

زیر قدم والدہ فردوس بریں ہے

ان میں جتنے الفاظ ہیں۔ یعنی زیر۔ قدم۔ والدہ۔ فردوس۔ بریں سب بجائے خود فصیح ہیں۔ لیکن ان کے باہم ترکیب دینے سے جو مصرعہ پیدا ہوا ہے۔ وہ اس قدر بھدا اور گراں ہے۔ کہ زبان اس کا تحمل نہیں کر سکتی۔ شاید تم کو یہ خیال ہو کہ مصرعہ کی ترکیب چونکہ فارسی ہو گئی ہے۔ اس لئے ثقل پیدا ہو گیا ہے۔ لیکن یہ صحیح نہیں۔ سینکڑوں شعروں میں اس قسم کی ترکیبیں ہیں۔ لیکن یہ ثقل نہیں پایا جاتا۔ مثلاً میر انیس صاحب کہتے ہیں ؎

میں اصل مرادِ شبابِ چمن خلد بریں
میں ہوں خالق کی قسم دوشِ محمد کا مکیں

پہلے مصرعہ میں فارسی ترکیب کے علاوہ قوافی اضافت بھی موجود ہے۔ لیکن یہ بھدّا پن اور ثقل نہیں ہے۔

جب کسی مصرعہ میں یا شعر کے تمام الفاظ میں ایک خاص قسم کا تناسب توازن موافق پایا جاتا ہے۔ اور اس کے ساتھ وہ تمام الفاظ بجائے خود بھی فصیح ہوتے ہیں۔ تو وہ پورا مصرعہ یا شعر فصیح کہا جاتا ہے۔ اور یہی چیز ہے۔ جس کو بندش کی صفائی نشست کی خوبی۔ ترکیب کی دلآویزی۔ برجستگی۔ سلاست اور روانی سے تعبیر کرتے ہیں۔ یہی چیز ہے جس کی نسبت خواجہ حافظ فرماتے ہیں ؎

آں راکہ خواندی استاد گر بنگری بہ تحقیق　　صنعت گر است اما شعر رواں ندارد

الفاظ کے توازن و تناسب سے کلام میں جو فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ وہ ایک خاص مثال میں آسانی سے سمجھ میں آسکتا ہے۔ میر انیس حضرت علی اکبر کے اذان دینے کی تعریف ایک موقع پہ اس طرح کرتے ہیں۔

ع　تھا بلبلِ حق کو کہ بہانا تھا چمن میں

اسی مضمون کو میر صاحب دوسرے موقع پہ اس طرح ادا کرتے ہیں۔

ع　بلبل چہک رہا تھا ریاضِ رسول میں

وہی مضمون ہیں۔ وہی الفاظ ہیں۔ لیکن ترکیب کی ساخت نے دونوں شعروں میں کس قدر فرق پیدا کر دیا ہے۔

میر انیس کا کلام اس خوبی سے معمور ہے۔ اور ان کا ہر شعر اس وصف کا مصداق ہے۔ نمونہ کے طور پہ ہم چند اشعار اس موقع پہ نقل کرتے ہیں ؎

تعریف میں چشمہ کو سمندر سے ملا دوں　　قطرہ کو جو دوں آب تو گوہر سے ملا دوں
ذرّے کی چمک مہر منوّر سے ملا دوں　　کانٹوں کو نزاکت میں گل تر سے ملا دوں
گلدستۂ معنی کو نئے ڈھنگ سے باندھوں
اک پھول کا مضمون ہو تو سو رنگ سے باندھوں

ولہٗ

برہم ہوئے یہ سنتے ہی عباس خوش خصال　　غازی کو شیر حق کی طرح آگیا جلال
قبضہ پہ ہاتھ رکھ کے یہ بولا علی کا لال　　اب یاں سے ہم کو کوئی ہٹائے یہ کیا مجال

حملہ کریں چڑھا کے اگر آستین کو
ہم آسماں سمیت اُلٹ دیں زمین کو

تھا فوجِ قاہرہ میں تلاطم کہ الحذر — ہٹتیں موج کی طرح اُدھر کی صفیں اِدھر
چکر میں تھی سپاہ کے گردن میں تھا بھنور — پانی میں تھے نہنگ اُبھرتے نہ تھے مگر
فوجیں فقط نہ بھاگ گئی تھیں منہ موڑ موڑ کے
دریا بھی ہٹ گیا تھا کنارے کو چھوڑ کے

چھایا تھا شب پہ رُعبِ علمدار نوجوان — تسلیم کو جھکے ہوئے تھے فوج کے نشاں
گوشہ اماں کا ڈھونڈ رہی تھی ہر اک کماں — ترکش بھی تھے ہراس سے کھولے ہوئے زباں
تیروں کا بے گماں تھا ارادہ گریز کا
منہ کند ہو گیا تھا ہر اک تیغ تیز کا

آگے چل کر کہتے ہیں ؎

تب شمر نے کہا کہ فصاحت سے کیا حصول — بیعت اگر نہیں تو صلح میں بھی نہیں قبول
غازی پکارا او بخس و مرتد و جہول! — بیہودہ منہ سے نام جگر گوشۂ رسول
سمجھا ہے کیا امام عراق و حجاز کو
گدی سے کھینچ لوں گا زبان دراز کو

تو کیا ہے اور کیا ہے تیرا وہ امیر شام — کرتے ہیں بادشاہ کہیں بیعتِ غلام
تو بھی نمک حرام ہے وہ بھی نمک حرام — او بے ادب یزید کجا تو اور کجا امام
دوزخ سے دور رہتے ہیں ساکن بہشت کے
کعبہ کبھی جھکا نہیں آگے کنشت کے

ولہٗ

ماتم اِدھر تھا جشن میں تھے اہلِ شر اُدھر — بجتے تھے شادیانۂ فتح و ظفر اُدھر
انعام بانٹتا تھا ہر اک کو عمر د ادھر — روتے تھے دیکھ دیکھ کے حضرتؑ اِدھر اُدھر
غل تھا کہ بس حسینؑ بہت روئے بھائی کو
کوئی جوان اور تو بھیجو لڑائی کو؟
باقی نہیں کوئی تو دعا کو خود آئیے — حیدرؑ کی ذوالفقار کے جوہر دکھائیے

زخم سنان و خنجر و شمشیر کھائیے　　گرمی پڑی ہے آج لہو میں نہائیے
آمادہ ہم تو دیر سے بہر ستیز ہیں
تیغیں بھی ہیں اُپی ہوئی خنجر بھی تیز ہیں

صابر بڑے ہیں آپ تو یا شاہ انس و جان　　اک بھائی کے فراق میں یہ نالۂ و فغاں
سینے سے جی اُٹھیں گے نہ عباس نوجوان　　حضرت پکارتے ہیں کسے بھائی اب کہاں
ملتا ہے کب جہاں میں بھلا جو گزر گیا
اب فکر اپنی کیجیئے وہ شیر مر گیا

اکبر نے کی غضب کی نظر سوئے فوج شام　　کانپنے یہ غیظ سے کہ گھلنے لگی حسام
کی عرض ہاتھ جوڑ کے اے قبلۂ انام　　سنتے ہیں آپ لشکر اعدا کے یہ کلام
خون اب تو جوش کھاتا ہے ہنگام جنگ ہے
مولا بس اب تو عرصۂ صبر تنگ ہے

ولہٗ

برچھا ادھر شقی نے لیا دیکھ بھال کے　　اکبر اِدھر سنبھل گئے بھالا سنبھال کے

ولہٗ

رد کے کسے جواب کسے دے کدھر پھرے　　بجلی کے ساتھ ساتھ کہاں تک پھر پھرے

ولہٗ

سب نشہ غرور جوانی اُتر گیا　　تلوار تھی کہ حلق سے پانی اُتر گیا

کلام کی اصلی ترتیب کا قائم رہنا :- ترکیب الفاظ کے لحاظ سے شعر کی بڑی خوبی یہ ہے۔ کہ کلام کے اجزا کی جو اصلی ترتیب ہے۔ وہ بحال خود قائم رہے۔ مثلاً فاعل، مفعول، مبتدا، خبر، متعلقات فعل جس ترتیب کے ساتھ ہر وقت بول چال میں آتے ہیں۔ یہی ترتیب شعر میں بھی قائم رہے اگرچہ اس میں شبہ نہیں۔ کہ شعر میں اس ترتیب کا بعینہٖ قائم رہنا قریب قریب ناممکن ہے۔ صرف ایک آدھ شعر یا بہت سے بہت دو دو شعر میں اتفاقیہ یہ بات پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً سعدیؒ کے یہ اشعار :-

بدو گفتم کہ مشکی یا عبیری　　کہ از بوئے دل آویز تو مستم

بگفتا من گلے ناچیز بودم ... ولیکن مدتے با گل نشستم
جمال ہمنشیں در من اثر کرد ... وگرنہ من ہماں خاکم کہ ہستم

لیکن چونکہ نظم کا درحقیقت سب سے بڑا کمال یہی ہے۔ کہ اگر اس کو نثر کرنا چاہیں۔ تو نہ ہو سکے۔ اور یہ اسی وقت ہو سکتا ہے۔ جب شعر میں الفاظ کی وہی ترتیب باقی رہے۔ جو نثر میں معمولاً ہوا کرتی ہے، اس بنا پر شاعر کو کوشش کرنی چاہیئے۔ اگر اصلی ترتیب پوری پوری قائم نہیں رہ سکتی۔ تو بہر حال اس کے قریب قریب پہنچ جائے۔ جس قدر اس کا لحاظ رکھا جائے گا۔ اسی قدر شعر زیادہ صاف، برجستہ، رواں اور ڈھلا ہوا ہوگا۔ اور اردو میں جہاں تک ہم کو معلوم ہے۔ یہ صفت میر انیس صاحب سے زیادہ کسی کے کلام میں نہیں پائی جاتی۔ نمونہ کے طور پر ہم چند اشعار اس موقع پر نقل کرتے ہیں :-

صغراں حضرت امام حسین علیہ السلام سے کہتی ہیں ؎

قربان گئی اب تو بہت کم ہے نقاہت ... تپ کی بھی ہے شدت میں کمی رود سے خفت
بستر سے میں خود اُٹھ کے ٹہلتی بھی ہوں حضرت ... پانی کی بھی خواہش ہے غذا کی بھی ہے رغبت
حضرت کی دعا سے مجھے صحت کا یقیں ہے
اب تو میرے منہ کا بھی مزہ تلخ نہیں ہے

ولہٗ

صغریٰ نے کہا آپ کی باتوں کے میں قربان ... تم جان چچا لو کہ میں لونڈی ہوں کچھ بھی جان
بیٹی ہوں علی کی مری مشکل کرو آسان ... جیتی رہی صغراں تو نہ بھولیگی یہ احسان
کچھ بات بجز گریہ و زاری نہیں کرتیں
اماں تو سفارش بھی ہماری نہیں کرتیں

حضرت زینبؑ حضرت عباسؑ سے فرماتی ہیں ؎

تم سے بڑی امید ہے زہرا کی جائی کو ... بھیا تمہیں سے لے گی بہن اپنے بھائی کو

حضرت امام حسین علیہ السلام یزیدیوں سے مخاطب ہو کر فرماتے ہیں ؎

مجھ کو لڑنا نہیں منظور یہ کیا کرتے ہو؟ ... تیر جوڑے ہیں جو تم نے تو خطا کرتے ہو
کیوں ستم زیادہ پہ غربت میں جفا کرتے ہو ... دیکھو اچھا نہیں یہ ظلم بُرا کرتے ہو؟

یعنی ایمان ہوں اگر سر مرا کٹ جائیگا
یہ مرقع ابھی ایک دم میں الٹ جائیگا

خولی امام حسین علیہ السلام کی فوج کی حالت ابن سعد سے بیان کر رہا ہے ؎

یہ سب غلط سنا تھا کہ ہے لشکر کثیر — کچھ نوجوان ہیں طفل ہیں کچھ اور کچھ ہیں پیر
ہیں ان میں سات آٹھ لڑکے کئی صغیر — پس جائیں گے وہ ٹاپوں سے ہنگام دار و گیر
کیا چھوٹے چھوٹے ہاتھوں کی طاقت دکھائینگے
ان سے تو تیغ بھی سنبھالی نہ جائینگے

کیا جانے دلمیں سوچ کے تھے کیا شاہ کربلا — مقتل میں کھینچ کر انہیں لے آئی ہے قضا
لشکر تو یہ قلیل اور اس فوج سے دغا — عمریں ہیں چھوٹی چھوٹی بھلا وہ لڑینگے کیا
کچھ آزمودہ کار نہیں کچھ سن نہیں
ان کے ابھی تو گھر سے نکلنے کے دن نہیں

اس قسم کے اور ہزاروں اشعار ہیں۔ آگے مختلف موقعوں پر جو اشعار نقل کئے جائیں گے۔ ان میں اور دوسری خوبیوں کے ساتھ یہ خصوصیت بھی نظر آئے گی۔

روزمرہ اور محاورہ:۔ جو الفاظ اور جو خاص ترکیبیں اہل زبان کے بول چال میں زیادہ مستعمل اور متداول ہوتے ہیں۔ ان کو روزمرہ کہتے ہیں۔ روزمرہ اگرچہ ایک جداگانہ وصف سمجھا جاتا ہے۔ لیکن درحقیقت وہ فصاحت ہی کا ایک فرد خاص ہے۔ یہ ظاہر ہے کہ عام بول چال میں وہی الفاظ زبان پر آئیں گے، جو سادہ صاف اور سہل الادا ہوں۔ اور اگر ان میں کچھ ثقل اور گرانی بھی ہو۔ ابو العلا معری جو ایک ملحد شاعر تھا۔ اس نے قرآن مجید کا جواب لکھا تھا۔ لوگوں نے اس سے کہا گو یہ کلام بلیغ ہے۔ لیکن اس میں قرآن مجید کی سی روانی اور صفائی نہیں پائی جاتی۔ اس ملعون نے کہا ابھی تو نہیں۔ لیکن جب دو چار سو برس نمازوں میں منجھ کر صاف ہو جائے گا۔ تو روانی آ جائے گی۔

غرض روزمرہ کے لئے فصیح ہونا لازم ہے۔ میر انیس کے کلام میں نہایت کثرت سے روزمرہ اور محاورہ کا استعمال پایا جاتا ہے۔ اور اس پر ان کو ناز بھی تھا۔ چنانچہ فرماتے ہیں ؎

مرغانِ خوش الحان چمن بولیں کیا ‏ مرحبا حق ہیں سُن کے روزمرہ میرا

چونکہ میر انیس کا کوئی کلام روزمرہ سے خالی نہیں ہوتا۔ اس لیے ہم نمونہ کے طور پر صرف دو چار شعر نقل کرتے ہیں۔

حشر تک خلق میں یہ ذکر غم انگیز رہا ‏ تو تو بچپن کے غلاموں سے بھی کچھ تیز رہا
تعریف کریں ڈر کے تو خورسند نہ ہونا ‏ اعدا سے کسی بات میں تم بند نہ ہونا
زینب نے کہا جس میں رضائے شہ عالی ‏ مالک ہیں وہی ہیں تو ہوں اک چاہنے والی
صدقے گئے فرزند پھوپھی سوگ نشین ہے
سمجھے تو میرا حق ہے نہ سمجھیں تو نہیں ہے

ولہٗ

زندہ نہ محمدؐ ہے نہ اب عون ہے بیٹا ‏ تم بھی جو نہ پوچھو تو میرا کون ہے بیٹا

ولہٗ

خادم جدا نہ تھا شہ گردوں سریر سے ‏ کس جرم پر حضور خفا ہیں حقیر سے

ولہٗ

کس کی مجال ہے جو کہے گا یہ کیا کیا ‏ بی بی نے اس غلام کو رخصت بجا کیا

ولہٗ

کہتے تھے راہ میں نہ کر دارا اپنا چل گیا ‏ افسوس ہے کہ ہاتھ سے دریا نکل گیا

مضامین کی نوعیت کے لحاظ سے الفاظ کا استعمال

حسن کلام کا ایک بڑا نکتہ یہ ہے۔ کہ مضامین کی نوعیت کے لحاظ سے الفاظ استعمال کیے جائیں۔ لفظ چونکہ آواز کی ایک قسم ہے۔ اور آواز کے مختلف اقسام ہیں۔ جیسے پر رعب، سخت، نرم، شیریں، لطیف۔ اسی طرح الفاظ بھی صورت اور وزن کے لحاظ سے مختلف طرح کے ہوتے ہیں۔ بعض سے جلالت اور شان ٹپکتی ہے بعض سے درد اور غمگینی ظاہر ہوتی ہے۔ اسی بنا پر غزل میں سادہ، شیریں، سہل اور لطیف الفاظ استعمال کئے جاتے ہیں۔ قصیدہ میں زوردار اور شاندار الفاظ کا استعمال پسندیدہ سمجھا جاتا ہے۔ اس طرح رزم، بزم، مدح، ذم، فخر، ادعا، دعا، مناجات، ہجو، ہزل، ہمہ جداگانہ

جدا الفاظ ہیں۔ شعرا میں سے جو اس نکتہ سے آشنا ہیں۔ وہ ان مراتب کا لحاظ رکھتے ہیں۔ اور یہ ان کی کلام کی تاثیر کا بڑا راز ہے۔ لیکن جو اس فرق مراتب سے واقف نہیں یا ہیں۔ لیکن ایک خاص رنگ ان پر اس قدر چڑھ گیا ہے۔ کہ ہر قسم کے مضامین میں ایک ہی قسم کے الفاظ ان کی زبان سے ادا ہوتے ہیں۔ ان کا کلام بجز ایک خاص رنگ کے بالکل بے اثر ہوتا ہے۔ یہی نقطہ ہے کہ سعدی سے رزم اور فردوسی سے بزم نہیں بن سکی :۔

میر انیسؔ صاحب نے رزم، بزم، فخر، ہجو، نوحہ۔ سب کچھ لکھا۔ لیکن جہاں جس قسم کا موقع ہوتا ہے۔ اسی قسم کے الفاظ ان کے قلم سے نکلتے ہیں۔ رزمیہ فخر لکھتے ہیں۔ تو فرماتے ہیں ؎

طاقت اگر دکھاؤں رسالت مآب کی ‏ ‏ ‏ رکھ دوں زمین پہ چیر کے ڈھال آفتاب کی

جلال اور غضب کو ان الفاظ میں ادا کرتے ہیں ؎

کم نہ تھا ہمہمہ اسد کردگار سے ‏ ‏ ‏ نکلا ڈکارتا ہوا ضیغم کچھار سے
کیا جانے کس نے روک دیا ہے دلیر کو ‏ ‏ ‏ سب دشت گونجتا ہے بہ غصہ ہے شیر کو
تھا یہ بپھرا ہوا عباس میرا شیر جوان ‏ ‏ ‏ سینہ حر پہ رکھے دبتا تھا نیزہ کی سنان
لرزہ تھا رعب حق سے ہر اک نابکار کو
روکے تھا ایک شیر جری دس ہزار کو

دیکھو! ان اشعار میں جو الفاظ ایسے ہیں۔ جس طرح ان کے مفہوم میں غیظ و غضب ہے۔ اسی طرح الفاظ کی صورت و لہجہ سے بھی ہیبت اور غیظ و غضب کا اظہار ہوتا ہے۔

بحروں کا انتخاب اور حسن قافیہ و ردیف :۔ شعر کی دلآویزی اور دلفریبی کا ایک بڑا نقطہ یہ ہے۔ کہ ہر مضمون کی مناسب بحریں اختیار کی جائیں۔ فردوسی کی اس غلطی نے اس کے یوسف زلیخا کو مقبول عام ہونے سے محروم رکھا۔

شاہنامہ :۔ کی بحر رزم کے لئے مخصوص ہے۔ فردوسی نے عشقیہ واقعات بھی اس بحر میں ادا کرنے چاہے۔ اور اس وجہ سے ناکام رہا۔ میر انیسؔ سے پہلے مرثیے اکثر بڑی بڑی بحروں میں لکھے جاتے تھے۔ مثلاً :۔ ع

جب مشک بھر کر نہر سے عباس غازی گھر چلے
ع آپ تو جیتے رہے بابا کا سر کٹوا دیا

یا نہایت چھوٹی بحروں میں :-

ع یہ کس منہ سے کہیئے کہ وہ تشنہ لب ہے

میر صاحب نے تین چار بحریں خاص کر لیں۔ جن میں چند خصوصیتیں پائی جاتی ہیں :-

۱:- رزم، بزم دونوں کے لیئے موزوں تھیں۔ مثلاً یہ بحر
ع حشر یہ پا تھا کہ تیغ شہ ذی جاہ چلی

۲:- فقروں کی ترکیب ان میں خواہ مخواہ چست ہو جاتی ہے۔ مثلاً یہ بحر
ع قطرہ کو جو دوں آب تو گوہر سے ملا دوں

۳:- کانوں کو خوش معلوم ہوتی ہے :-

قدیم مرثیوں میں ردیف کا بہت کم التزام ہوتا تھا۔ قافیہ ہی قافیے ہوتے تھے۔ میر صاحب نے گویا ردیف کا التزام کر لیا۔ آج کل جو لوگ انگریزی شاعری کی کورانہ تقلید کرتے ہیں۔ وہ تو سرے سے قافیہ ہی کو بیکار کہتے ہیں۔ ردیف کا کیا ذکر ہے۔ شاید انگریزی زبان کی ساخت اسی قسم کی ہو۔ جیسا کہ عربی میں ردیف نہایت بدنما معلوم ہوتی ہے۔ لیکن فارسی اور اردو میں تو ردیف تال اور سر کا کام دیتی ہے۔ جس طرح راگ میں تال نہ ہو، تو بد مزہ ہے۔ یہی حالت اردو شعر کی ہے۔ البتہ ردیف کے التزام کے لیئے بہت بڑا قادر الکلام ہونا ضروری ہے۔ ورنہ ردیف کے التزام کے ساتھ آمد اور بے ساختگی قائم نہیں رہتی۔ لیکن اگر یہ خوبی ہاتھ سے نہ جانے پائے تو ردیف سے شعر چمک جاتا ہے۔ ان دونوں شعروں پہ غور کرو۔

ساقیا عید ہے، لا بادہ سے مینا بھر کے   کہ بے آشام پیا سے ہیں مہینہ بھر کے
چاہتا خلق کو صہبا ءِ ستم سے محروم   ایسی نیت پہ بہشت آپکو واعظ معلوم

دونوں شعر اپنی اپنی حیثیت سے لاجواب ہیں۔ لیکن پہلے شعر کو ردیف نے کس قدر چمکا دیا ہے۔ بعض جگہ ردیف کی تکرار نہایت لطف پیدا کر دیتی ہے۔

میر صاحب کے ہاں بھی اس کی مثالیں بہت کثرت سے ملتی ہیں۔ حسن قافیہ و ردیف تکرار کی یک جائی چند مثالیں ہم اس موقع پہ نقل کرتے ہیں ؎

کیں صفیں صاف مگر منہ کی صفائی نہ گئی
سینکڑوں خون کئے اور کہیں آئی نہ گئی

ولہٗ

شیطان عمر و سعد کی گردن پہ چڑھا ہے   بھاگو پسر شیر خدا رن پہ چڑھا ہے

ولہٗ

رکتا نہ تھا علی ولی کے پسر کا ہاتھ   دو ہو کے گر پڑا جسے مارا کمر کا ہات

ولہٗ

ہل چل یہ تھی کہ باپ نے ٹھہرا پسر کے ساتھ   اس معرکہ میں چھوٹ گئے عمر بھر کے ساتھ

ولہٗ

ڈھالوں سے پھول لے گئے پھولوں سے رنڈ لیا   اپنا خزانہ تیغ نے ان سب سے بھر لیا

ولہٗ

سب تھک گئے مگر نہ تھکے تیغ زن کے ہاتھ   وہ معرکہ رہا اسی گل پیرہن کے ہاتھ

ولہٗ

ظالم شکار بن گیا گیہاں خدیو کا
کافر وہ تھا تو ہاتھ بھی مارا جیتو کا

اَدَب میں طنز کی جگہ

اگر یہ صحیح ہے کہ ادب زندگی کا ترجمان اور شعور ہونے کے ساتھ ساتھ اس کا نقاد بھی ہے تو نقد و نظر کے تمام آلے، ادب کے ذریعہ سے زندگی کی کش مکش کو سمجھنے سمجھانے اور اس ارتقا پذیری اور زوال آمادگی کا تجزیہ اور اظہار کرنے میں، ادیب کے شعور کے مطابق کام میں لائے جا سکتے ہیں۔ تنقید کے مواقع اسی وقت

زیادہ حاصل ہوتے ہیں جب کسی واقعے یا تجربے سے خاص قسم کا اثر مترتب ہو اور اس اثر کو ظاہر کرنے میں ذہن و فکر کی تمام صلاحیتیں کام میں لگ جائیں۔ اگر یہ اظہار اختلاف یا ناپسندیدگی، نفرت یا نکتہ چینی کی شکل میں نمایاں ہو تو کبھی کبھی لکھنے والے کے مزاج اور انداز بیان کی مطابقت سے طنز[1] کی شکل بھی اختیار کر سکتا ہے بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ غیر متناسب یا بے محل عناصر کی تنقید میں سنجیدگی سے زیادہ طنز کو اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ اس لیے متفکرانہ ادب میں طنز کو کوئی معمولی جگہ نہیں ملنا چاہیئے کیونکہ اس میں اثر آنگیزی کی وہ صلاحیت ہے جو شاعری کے سوا کسی اور صنف ادب میں اتنی مقدار میں نہیں پائی جاتی۔

دوسرے اصناف ادب کی طرح طنز کی تعریف اور تحدید بھی آسان نہیں ما بعض لوگ طنز اور مزاح کو اس طرح الجھا دیتے ہیں کہ طنز کی حقیقت مزاح میں چھپ جاتی ہے اس کا سبب یہی ہے کہ مزاح کی مختلف شکلوں کے درمیان حد فاصل کھینچنا دشوار ہے۔ طنز مزاح کے سوا کچھ اور بھی ہے اور یہی "کچھ اور" گرفت میں نہیں آتا۔ یوں تو مزاح اور ظرافت کی فلسفیانہ توجیہہ میں بھی بہت سی موشگافیاں کی گئی ہیں ہنسی کے عضویاتی اور حیوانی عمل سے لے کر اس کی ذہنی اور روحانی کیفیت تک بہت سے اشارے کیے گئے ہیں لیکن طنز میں ایک تضادی کیفیت ہے جو خوشگوار تکلیف یا ناگوار لطف کے نام سے تعبیر کی جا سکتی ہے طنز میں ناگواری کی جو کیفیت ملتی ہے شاید اسی کی وجہ سے بہت سے لوگ اسے مزاح سے الگ کر کے دیکھتے ہیں۔ چنانچہ ہابز اور ہربرٹ دونوں نے مزاح کی اہمیت تو تسلیم کی ہے لیکن طنز کی بنیادی اصل حقیقت یہ ہے کہ طنز کا وجود مزاح کے بغیر ممکن ہی نہیں ہے۔ ہاں مزاح طنز سے بالکل پاک بھی ہو سکتا ہے۔ خالص ظرافت میں ارسطو کے خیال کے مطابق بھدا پن اور بدصورتی کا احساس تو ہو سکتا ہے لیکن اذیت کا احساس نہیں ہونا چاہیئے۔ اس طرح ایک بات تو طے ہو سکتی ہے کہ طنز مزاح کی ایک قسم ہے جس میں مقصد کے بدل جانے سے

---

[1] میں طنز کو مذکر استعمال کرتا ہوں۔ احتشام

بعض ایسی خصوصیتیں پیدا ہو جاتی ہیں ظرافت جن کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ طنز اور مزاح میں تفریق نمایاں کرنا آسان نہ ہو لیکن معلوم یہی ہوتا ہے کہ ظرافت کا مقصد تفریح ہے۔ اور طنز کا مقصد افراط و تفریط کی اصلاح۔

طنز نگاری کی حدیں ظرافت سے جس جگہ جدا ہوتی ہیں وہاں صرف مقصد اور انداز بیان کی دیواریں کھڑی جا سکتی ہیں لیکن جو چیز طنز کے سلسلے میں سب سے زیادہ غور طلب ہے وہ طنز اور حقیقت کا تعلق ہے۔ حقیقت کا ادراک کئے بغیر طنز پیدا ہی نہیں کیا جا سکتا۔ کیونکہ اگر کسی کے پاس حقیقت کا کوئی تصور نہیں ہے تو وہ کسی قسم کے توازن کی جستجو کر ہی نہیں سکتا۔ طنز کے لئے حقیقت کے ایک ایسے مرکز کی ضرورت ہے جسے ادیب کی نظر میں عمومیت اور توازن حاصل ہو اور جس سے گھٹنا بڑھنا اس عمومیت اور توازن میں فرق ڈالتا ہو۔ یہی وجہ ہے کہ ہر شخص طنز کا حربہ استعمال نہیں کر سکتا۔ طنز نگار کے پیش نظر حقیقت کا ایک عقلی اور مادی تصور ضرور ہونا چاہیئے ورنہ اس کا طنز مضحکہ خیز اور بے نتیجہ بن کر رہ جائے گا اور جس جگہ طنز میں مضحکہ خیزی کا پہلو پیدا ہو وہاں طنز کامیاب نہیں کہا جا سکتا۔

دوسرے لفظوں میں یہ کہ طنز محض تخیلی نہیں ہو سکتا، اس کا نشانہ کسی مادی حقیقت کو ہونا چاہیئے۔ محض لفظی الٹ پھیر سے ضلع جگت بنتا ہے معنویت طنز پیدا کرتی ہے اور معنویت کے لئے حقیقت کی اساس لازمی ہے۔

زندگی کی مادی رفتار، خیالات پیدا کرتی، ان سے اثر لیتی، اپنی رو سے فلسفے مذہب، اخلاق اور تمدن کے دوسرے مظاہر کو جنم دیتی ہوئی چلتی ہے، انھیں نئے سانچوں میں ڈھالتی، نئی صورتوں میں نمایاں کرتی نئی شکلوں میں تشکیل دیتی ہوئی آگے بڑھتی ہے۔ لیکن دونوں کا تعلق کبھی ایسی یکسانی اور ہم آہنگی پر مبنی نہیں ہوتا کہ کسی حکیمانہ اصول سے ان تغیرات کے تمام گوشوں کو بے نقاب کیا جا سکے یا ان کی توضیح و تشریح میں تمام تفصیلات کا جائزہ لیا جا سکے۔ تجزیہ بڑی حد تک دونوں کے تعلق کو واضح کر سکتا ہے لیکن اگر مطابقت ہے تو اس کے وجوہ اور اگر نہ ملے تو اس کے وجوہ کی جستجو سائنس، فلسفے اور منطق کا کام ہے۔ مقصد یہ ہے کہ جہاں ادب اور زندگی میں مطابقت ملتی ہے وہاں بھی حکیمانہ نگاہ کی ضرورت ہے جو اس

تعلق کی نوعیت معلوم کر سکے اور جہاں اختلاف نظر آتا ہے وہاں اختلاف کا سبب معلوم کر سکے ادب میں حقیقت کی جستجو کا یہی مطلب ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ انسان انفرادی یا اجتماعی طور پر طبقوں اور گروہوں میں بٹ کر، شعوری یا غیر شعوری طور پر بعض ایسی حرکتیں کرتے ہیں جو کسی دوسرے شخص، طبقے، گروہ یا جماعت کی نظر میں کھٹکتی ہیں اور اختلاف یا تنقید کی صورت پیدا ہوتی ہے اور اسی اختلاف اور تنقید کا ذکر طنز نگار اپنے مخصوص انداز بیان کے ساتھ کرتا ہے۔

عام طور سے معتدل اور نارمل زندگی میں چند اخلاقی، ادبی، سیاسی، مذہبی، تہذیبی اور سماجی معیار بن جاتے ہیں، ان پر مسلسل عمل پیرا ہونے کی وجہ سے ان میں ایک طرح کی روانی پیدا ہو جاتی ہے۔ ہر شخص یا اکثر اشخاص ان چیزوں کو اسی طرح دیکھنے کے عادی ہوتے ہیں۔ رسم و رواج اور روایات بنا لیتے ہیں۔ اور عادتاً اسے درست تسلیم کرتے ہیں۔ جب اس مقررہ معیار سے کوئی آگے بڑھ جاتا ہے یا کوئی گروہ اس سے پیچھے چھوٹ جاتا ہے تو نکتہ چینی کے دروازے کھلتے ہیں اور اس تصادم میں طنز کے تیر و نشتر کام میں لائے جاتے ہیں۔ دونوں طرف اپنی بات کے صحیح ہونے کا خیال اس درجہ پختہ ہوتا ہے کہ وہ ایک دوسرے کے نقطۂ نظر کا احترام بھی نہیں کرنا چاہیئے۔ یہ فلسفہ معاشرت کا ایک اہم مسئلہ ہے۔ کہ انسانی رسم و رواج، روایت اور آداب زندگی میں جو تبدیلیاں ہوتی ہیں ان کے قبول یا رد کرنے میں عام افراد کو کیا رویہ اختیار کرنا چاہیئے۔ جب ایک طریقہ بالکل بدل چکتا ہے اور کوئی شخص اُسے اپنے کلیجے سے لگائے رکھتا ہے تو بدل جانے والوں کے یہاں اس قدیم طریقے کا مذاق اڑانے کا جذبہ ضرور پیدا ہوتا ہے کیونکہ سماجی زندگی میں جو تبدیلی ہوتی ہے اس کا انکار کرنے والے غلط روی کے مجرم نظر آنے لگتے ہیں۔ یہ بحث الگ ہے کہ کس کا راستہ صحیح ہے اور کس کا غلط، کس کا نقطۂ نظر درست ہے۔ اور کس کا نادرست ہوتا یہی ہے کہ طنز نگار کا نقطۂ نظر محض انفرادی ہو یا اس کے مزاج میں کلبیت پائی جاتی ہو اور وہ خود سماج کے عام معیار ارتقا، اور تغیر کو شک کی نگاہ سے دیکھتا ہو لیکن ہمیں طنز نگار کے نقطۂ نظر کا مطالعہ بھی سماجی نقطۂ نظر ہی سے کرنا چاہیئے کیونکہ ایک انفرادیت پرست اور رجعت پسند طنز نگار ہر اُس چیز کا مذاق اڑائے گا جو سماج میں تغیر اور ارتقار کا مطالبہ کرتی ہے اور ترقی پسند طنز نگار رجعت پرستی، قدامت پسندی اور انحطاط دوستی پر وار کرے گا۔ یعنی ادب کے دوسرے شعبوں کی طرح طنز نگاری کو بھی سماجی حقیقت پسندی ہی کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش مفید ہو سکتی ہے۔ طنز نگاری

کو محض ایک تفریحی مشغلہ سمجھ کر تنقیدی نقطۂ نظر سے دیکھنا طنز نگار کے طبقاتی رجحان پر پردہ ڈالنے کے مترادف ہوگا۔

فرد، سماج اور فطرت۔ ادب کے یہی موضوع ہیں، طنز نگار بھی مختلف شکلوں میں انھیں کو اپنا موضوع بناتا ہے۔ انفرادی کمزوریوں یا "شہزوریوں" کی بہت سی شکلیں ہوسکتی ہیں۔ ان کا انوکھا پن قابلِ تحسین بھی بن سکتا ہے اور قابلِ ملامت بھی جہاں دوسرے اصناف ادب سے دلچسپی لینے والوں کو فرد کی اور باتیں متوجہ کرتی ہیں۔ طنز نگار اُس انوکھے پن بے میل ہونے اور عدم اعتدال پر نگاہ رکھتا ہے جو اس کے حقیقت کے تصور سے مختلف ہے۔ جسمانی کمزوریوں یا فطرت کے بخشے ہوئے نقائص کا مذاق اڑانا اچھے طنز نگار کو زیب نہیں دیتا، وہ حملہ انھیں نقائص اور زیادتیوں پر کرتا ہے جنھیں دور کرنے پر انسان قادر ہے ایک اندھا اگر کسی چیز کو نہ دیکھے تو یہ طنز کا موضوع نہیں لیکن اگر آنکھوں والا نہ دیکھے تو طنز نگار کا قلم جنبش میں آسکتا ہے۔ بہر حال فرد بھی طنز کا موضوع بن سکتا ہے لیکن اگر اس میں کینہ پروری، طعن و تشنیع غصہ اور دشنام طرازی کا رنگ پیدا ہوجائے گا تو طنز نگاری کا رنگ پیدا ہوجائے گا تو طنز نگاری ہجو کی حد میں داخل ہوجائے گی۔ گو یہ ضروری نہیں کہ ہر ہجو محض انفرادی غصہ و غم کا اظہار ہو تاہم ہجو میں بدنیتی اور ذاتی ناپسندیدگی کا جذبہ نمایاں ہوتا ہے۔ اردو میں سودا کے یہاں دونوں طرح کی ہجویں ملتی ہیں۔ کسی سے ان کی ذاتی پرخاش ہے اور کسی سے اصولی، مذہبی، علمی یا معاشرتی۔ دونوں کے تاثر کے مختلف رنگ رکھتے ہیں اور دونوں کے مقاصد مختلف ہوتے ہیں۔ ذاتی نقص جب سماج کے لیے نقصان رساں بن جاتا ہے اس وقت فرد پر طنز بھی اہمیت اختیار کرلیتا ہے۔ چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ سماجی یا اخلاقی اصلاح کی پشت پناہی کے بغیر طنز نہیں بن سکتا۔ جہاں کوئی اعلیٰ اخلاقی یا اصلاحی مقصد مفقود ہوگا وہاں طنز کا وار نشانے پر ٹھیک نہیں بیٹھے گا۔

فرد کی سماجی حیثیت جب طنز کا موضوع بنتی ہے تو اس کا دائرہ وسیع ہوکر اس شعبۂ زندگی کو پوری طرح گھیر لیتا ہے۔ جس کی نمائندگی کوئی شخص فرد کی حیثیت سے کرتا ہے۔ یہاں سے سماجی اور سیاسی طنز نگاری شروع ہوتی ہے جس کی اہمیت صرف ایک صنفِ ادب کی حیثیت سے مسلم نہیں ہے بلکہ احاطۂ اثر اور دائرۂ عمل کے لحاظ سے بھی اس بات پر زیادہ زور دینے کی ضرورت نہیں کہ ہر دور میں طنز نگاری کے انداز مختلف

ہوں گے۔ جاگیردارانہ نظام میں انفرادی ہجو کے علاوہ اُن اخلاقی قدروں کا ذکر طنز کے لیے لازمی ہوگا۔ جن کو اُس دور میں اہمیت حاصل تھی۔ چنانچہ فردوسی، انوری، عبید زاکانی، سودا اور انشا کی ہجویات میں درباری زندگی، جاگیردارانہ نظام کی اخلاقیات اور ذاتی منافرت اور اختلاف کا رنگ اتنا گہرا ہے کہ ان کے سماجی پہلو واضح نہیں ہوتے۔ درباروں میں طعن و تعریض، حاضر جوابی اور بذلہ سنجی سے کام لیتے تھے اور یہ کام اپنی ذات تک محدود ہوتے تھے۔ اس لیے فارسی اور اردو میں سیاسی اور سماجی طنز جستہ جستہ قدیم شعرا کے یہاں ملتا ہے۔ دورِ جدید میں جو معاشی، معاشرتی اور سیاسی تبدیلیاں ہوئی ہیں۔ انھوں نے سودا کی ہجوؤں کی جگہ طنز نگاری پیدا کی جس کی تہ میں موجودہ معاشی نظام کی کش مکش اور سیاسی تصادم کی کار فرمائی ہے۔ سوئفٹ کی بے پناہ طنز نگاری سرمایہ دارانہ سماج کی بدعنوانیوں کے بغیر پیدا ہی نہیں ہو سکتی تھی۔ اکبر الہ آبادی اپنی قدامت پرستی اور مذہبیت کے باوجود موجودہ دور کے سوا اور کہیں کھپ نہیں سکتے تھے۔ آج سرمایہ داری اور سامراج کا بوسیدہ نظام سیاسی طنز کو نئی توانائی بخش رہا ہے۔ اگر نگاہ اردو ادب تک محدود رکھی جائے تو اس کا اظہار کبھی کبھی جوش کی شاعری میں اور اکثر و بیشتر کرشن چندر کے افسانوں میں ہوتا ہے۔ یہ اندازِ نظر کی تبدیلی بھی اس بات کا ثبوت پیش کرتی ہے کہ اگر طنز کی تہ میں سماجی حقیقت نہ ہو تو وہ ایک حربے کی حیثیت سے استعمال نہیں کیا جا سکتا حالانکہ طنز میں بھی حقیقت کو اس طرح کام میں لایا جاتا ہے جس طرح کارٹون بنانے والا واقعات اور افراد کو اپنے کام میں لاتا ہے۔ کبھی کبھی حقیقت مبالغے میں چھپ جاتی ہے اور کبھی حقیقت کے اس پہلو پر زور ہوتا ہے جس کے نقص کو طنز نگار اپنے قلم اور پڑھنے والوں کے ذہن کا مرکز بنانا چاہتا ہے۔

طنز میں حقیقت کی جگہ کا سوال پھر آ گیا تو فرائڈ کا خیال آیا جس نے ظرافت اور مزاح کا تجزیہ اپنے جنسی فلسفہ نفس کی روشنی میں کیا ہے اور مزاح کی تخلیق کو بھی داب کی تخلیق سے مشابہ ظاہر کیا ہے۔ دونوں میں حقیقتیں بھیس بدل کر ظاہر ہوتی ہیں اور ایسا نقاب چہرے پر ڈال لیتی ہیں جس سے پہچانی نہ جا سکیں۔ لیکن یہ صحیح نہیں کیونکہ لاشعوری اندھیرے سے بھیس بدل کر نکلنے والی ظرافت خواب سے بالکل مختلف نظر آتی ہے۔ یہاں فرائڈ کے خیال کی تنقید مقصود نہیں، کہنا صرف یہ ہے کہ اس نے بھی ایک حیثیت سے حقیقت

کی بنیادی جگہ کو تسلیم کیا ہے حالانکہ اس کے یہاں تقریباً ساری حقیقتیں لاشعور کی دنیا میں بستی ہیں۔ فرائڈ کے ان اشارات سے یہ بات ضرور واضح ہو جاتی ہے کہ طنز میں حقیقت پیچیدہ ہو کر انداز بیان کے لوازم کے ساتھ رونما ہوتی ہے۔ اس میں تشبیہ اور استعارے کے پیچ ہوتے ہیں، تمثیلوں کی طرف اشارے ہوتے ہیں اور علامات و تلمیحات کے پردے۔ طنز میں وار کبھی سیدھا نہیں ہوتا اور اگر سیدھا ہوا تو ہلکی سی خراش ڈال کر رہ جاتا ہے۔ طنز کی پیچیدہ اور چھپی ہوئی حقیقت کی تہیں کچھ تو انداز بیان سے کھلتی ہیں اور کچھ پڑھنے والے کے تخلیقی ذہن کی شمولیت سے کیونکہ طنز نگار کا مقصد اگر محض انفرادی اور ذاتی غم و غصہ کا اظہار نہیں ہے تو اس کا تخاطب عقل اور عمومی تصورات سے ہوتا ہے۔ طنز اُن اصناف ادب میں سے ہے جن میں موضوع کے ساتھ انداز بیان کا تعلق بہت گہرا ہوتا ہے۔ بلکہ بعض اوقات تو انداز بیان ہی پر طنز کی کامیابی کا انحصار ہوتا ہے۔ ایجاز و اختصار، ذکاوت اور ذہانت کے میل سے طنز کے تیر و نشتر تیار ہوتے ہیں۔ دشمن سے دشمنی کا اظہار اور پڑھنے والوں کی ہمدردی حاصل کرنا۔ زہر میں بجھے ہوئے جملے لکھنا، اور پڑھنے والوں کو اپنے ساتھ رکھنا آسان نہیں لیکن طنز نگار کے انداز بیان کا یہ جادو ہے کہ پڑھنے والا نہ صرف اس سے متاثر ہوتا ہے بلکہ اپنے گریبان میں منہ ڈال کر خود اپنی شخصیت کا جائزہ لینے لگتا ہے جس جگہ یہ احساس ہو جائے کہ طنز کسی ذاتی کینے اور بغض کا نتیجہ ہے اس جگہ دوسروں کی ہمدردیاں ساتھ نہیں ہو سکتیں لیکن اگر طنز میں فراخدلی، وسیع القلبی اور انسانی ہمدردی کے عناصر نظر آئیں تو طنز اعلیٰ ادب بنتا ہے۔ حالات کو بہتر بنانے کی خواہش، انسان دوستی کا جذبہ اور ذاتی غصے کو پی جانے کی طاقت کے بغیر کوئی اچھا طنز نگار نہیں بن سکتا۔ اس نکتہ پہ اس قدر زور دینا اس لئے ضروری ہو گیا کہ بعض حضرات سوئفٹ اور دوسرے طنز نگاروں کو انسانی بہبود کے جذبے سے خالی پاتے ہیں۔ حالانکہ انھیں یہ نہیں معلوم کہ طنز منفی ہوتے ہوئے بھی مثبت اثر پیدا کرتا ہے۔

بہر حال طنز نگاری ہلکی پھلکی مزاح نگاری کی طرح بے مقصد نہیں ہوتی، وہ ہنسی کے سوا کچھ اور چاہتی ہے۔ یہ بات یاد رکھنا چاہیئے کہ مزاح کے بغیر طنز گالی بن جاتا ہے اور وہ اثر پیدا نہیں کرتا جس کے لئے طنز کا حربہ استعمال کیا جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ طنز میں مبالغے کا عنصر بعض اوقات اسے ایک طرفہ بنا دیتا ہے اور حقیقت کے اچھے

پہلوؤں کو نظر انداز کرتا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اپنے مقصد اور اثر اندازی کے پیش نظر اپنے اخلاقی اور اصلاحی مقصد کے لئے اسکے لئے صرف الفاظی عناصر کو طنز کی روشنی میں لانا مناسب معلوم ہوتا ہے جو اصلاح چاہتے ہیں۔ طنز نگار اپنی پوری قوت ایک خاص نقطے پر مرکوز کر دیتا ہے تاکہ وہ ضروری اثر پیدا کر سکے۔ یہی وجہ ہے کہ جس پہ طنز کا وار ہوتا ہے اگر وہ شگفتہ طبیعت اور وسیع القلب نہ ہو تو برداشت نہیں کر سکتا۔ ایک مغربی شاعر نے طنز کو ساہی (سیہہ) سے تشبیہہ دی ہے، خاص جذبات کے تحت جس کے جسم کے تمام کانٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ اس کا یہی مطلب ہے کہ طنز نگار کبھی اپنی مدافعت کے لئے اور کبھی حملہ کرنے کے لئے اپنے زہر آلود تیروں اور نشتروں سے مسلح ہو جاتا ہے۔

سماجی اور سیاسی طنز کو ادبیات عالم میں بہت اہم جگہ حاصل ہے۔ کیونکہ اس سے نہ صرف مخالف طاقتوں کو پسپا کرنا مقصود ہوتا ہے بلکہ خود اپنی جماعتی اور قومی زندگی کی اصلاح بھی اسی کے ذریعے سے ہوتی ہے۔ طنز نگار سے زیادہ اور کسی میں یہ جرأت نہیں ہوتی کہ وہ خود اپنی "حکومت اور" اپنی قوم کی خامیوں کا مذاق اڑا سکے۔ غالباً چینی مصنف لن یوٹانگ نے لکھا ہے کہ اگر جنگ چھڑنے والی ہو تو آمادۂ جنگ ملکوں کے طنز نگاروں کو فیصلہ کے لئے اکٹھا کر دینا چاہیئے اس طرح جنگ کبھی نہ شروع ہو سکے گی۔ اس طرح طنز نگار انسان دوست بن کر ہمارے سامنے آتا ہے وہ معاشرت میں توازن اور انصاف قائم کرنے کی جد و جہد میں زبردست آلے کی حیثیت اختیار کر سکتا ہے طنز کا پودا معاشرتی ہیجان اور سیاسی کشمکش کی ہواؤں میں پنپتا ہے کیونکہ جب کچھ نئے خیالات قبول کرنے اور کچھ پرانی روایات کے چھوڑنے کا وقت آتا ہے تو سماج کا وہ روائتی توازن درہم برہم ہو جاتا ہے جس میں عمومیت اور مانوس انداز پیدا ہو چکا تھا۔ طنز نگار کی ظرافت اور خوشدلی میں درد و غم کی ایک ہلکی سی آمیزش بھی پائی جاتی ہے۔ جو اس کی انسان دوستی اور بہتری کی زبردست خواہش کا نتیجہ ہوتی ہے اور اس کے طنز کی تلخی میں گہرا درد کروٹیں لیتا ہوتا ہے۔

اس وقت اردو طنز نگاری کا تجزیہ یا اس پہ تبصرہ پیش نظر نہیں ہے حالانکہ مذکورہ بالا خیالات کے آئینے میں اردو طنز نگاری کی مختصر سی تاریخ کا جائزہ لینا کچھ ایسا مشکل نہیں رہ جاتا۔ تاہم یہ کہنا بے محل نہ ہوگا کہ طنز کی سماجی اور سیاسی نوعیت پوری طرح دور جدید ہی میں نمایاں ہوتی ہے کیونکہ موجودہ معاشرتی اور سیاسی ہل چل میں طنز نگار کے لئے موضوع

اور مواد کی کمی نہیں۔ غلامی، مغرب کی نقالی، اقتصادی زبوں حالی، بے روزگاری، جنسی بے راہ روی، غم دوراں اور غم جاناں، فرقہ پرستی، رجعت پرستی، ترقی پسندی، رشوت، چور بازاری سرمایہ داری، جاگیرداری، اور صنعتی دور کی قدروں میں تصادم، فریب آزادی جمہوریت، حقوق نسواں، انجمن سازی، مرت کی سوداگری اور کفن فروشی۔ ان گنت موضوع ہیں جن کی کل کہیں نہ کہیں سے ٹیڑھی ہے اور طنز نگار کی حساس، ہمدرد اور دور رس نگاہ اس ٹیڑھے پن کا پتہ چلا لیتی ہے۔ یہ موضوعات اس شکل میں دور جدید سے پہلے اگر تھے بھی تو اس طرح بے ہنگم اور ٹیڑھے میڑھے نہ تھے، یہی وجہ ہے کہ اردو کے دور جدید نے ایسے طنز نگار پیدا کیے جو کشمکش، تصادم، اضطراب اور ہیجان کے سماجی اور سیاسی پس منظر میں اس کے نقوش اُبھار سکتے ہیں جن سے دور جدید کی سماجی اور سیاسی زندگی کا گھناؤنا پن اپنی تلخی اور بدعنوانی کے ساتھ نمایاں ہو جائے۔ محفوظ علی اکبر آبادی، ظفر علی خاں، قاضی عبدالغفار، سندباد جہازی، رشید احمد صدیقی، پطرس، جوش ملیح آبادی، کرشن چندر، کنہیا لال کپور میں ابھی کوئی سروینیز، سوئفٹ اور ڈکنس تک نہیں پہنچا ہے۔ لیکن ان میں سے کسی کسی کے یہاں کبھی کبھی طنز کا وہ اعلیٰ معیار جھلک اٹھتا ہے جس میں بہ یک وقت ظرافت، تلخی انداز بیان کی ندرت، گہری انسانیت اور مقصد کی بلندی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کی چڑھی ہوئی کمانوں سے بھی کبھی کبھی ایسے تیر سر ہوتے ہیں جو فضا کے سناٹے کو چیر کر رکھ دیتے ہیں اور نشانے پر ٹھیک بیٹھ جاتے ہیں گویا ہمارے طنز نگار سے کام لینا سیکھ رہے ہیں۔

اُردو ادب پر تصوّف کے اثرات

اگر یہ کہا جائے کہ اُردو زبان و ادب کا جنم بازاروں میں ہوا اور نہ بیت خانقاہوں میں ہوئی تو غلط نہ ہوگا۔ ہمارا کلاسیکی ادب فکر اور اسلوب دونوں اعتبار سے تصوف سے متاثر رہا ہے۔ تصوف کی فلسفیانہ بنیادوں کو سمجھے بغیر اُردو شاعری کی اصطلاحوں کو نہیں سمجھا جاسکتا اور خانقاہوں کے سماجی رابطے اور عوام پر ان کے اثر کو سمجھے بغیر ہماری شاعری کے سماجی مفہوم تک رسائی ممکن نہیں۔

اُردو ادب پر تصوف کے اثرات کی نوعیت کافی متنوع اور دلچسپ ہے۔ عوام میں تصوف ایک دینی اور خالص اسلامی تزکیۂ نفس کے طریقے کی شکل میں زیادہ عام نہیں ہوا عام طور پر اسے شریعت سے الگ اور مستقل بالذات نظام فکر سمجھا گیا۔ عوام پر صوفیوں کے اثرات اسلام اور شریعت کے اثرات سے کسی حد تک مختلف تھے اور بار بار علماء اور اسلامی صوفی مشائخ کے ادعا پر بھی طریقت کو شریعت کے مقابلے میں ایک ادارہ تسلیم کیا جاتا رہا۔

اس ادارے کی چند بنیادی خصوصیات تھیں۔ یہاں ظاہر پرستی کی قدر نہ تھی، قانون جرم و سزا، جبر اور مذہبی تعصب کے بجائے باطن کی تطہیر اور تربیت پر زور دیا جاتا تھا، محبت مجازی سے حقیقی تک، یہاں کا دستور تھا اور سوز و گداز پیدا کرنا یہاں کی عبادت، اس سوز و گداز عشق کو صحیح راستے پر گہری قلبی وابستگی کے ذریعے لے جایا جاسکتا تھا اور اس کے لیے مرشد کی ضرورت تھی، لہٰذا مرشد کی رہبری میں انسان باطن کی یہ منزلیں عبور کرتا تھا شریعت سے طریقت کی طرف قدم بڑھاتا تھا اور اسی طرح معرفت اور حقیقت تک پہونچتا تھا، جہاں مذہب کے ظاہری رسوم بیکار ہو جاتے تھے اور اس جلوۂ حقیقی کی قربت نصیب ہوتی تھی۔

اس تصویر کا دوسرا رخ یہ تھا کہ خانقاہیں ان تمام دلچسپیوں کا مرکز بنی ہوئی تھیں جنھیں اسلامی شریعت کے سخت نواہی نے لہو ولعب اور مناہی میں شامل کیا ہے۔ سماع اور رقص صوفیانہ عبادت کے اجزا تھے اور اس سلسلے میں ڈوم، گویئے، کنچنیاں اور گانے والے جمع رہتے تھے قوالیاں گائی جاتی تھیں، غزلیں پڑھی جاتی تھیں اور مناسب غزلوں کی تصنیف بھی جاری رہتی تھیں، شاعر بھی اس حلقے سے وابستہ اور متاثر تھے۔

پھر خوش جمالوں سے وابستگی طریقت کا اسلوب تھا لہٰذا شہر کے نہ جانے کتنے "پری چہرہ قاتل" بھی ان صاحب کمالوں کی صحبت سے سرفراز رہتے تھے اس کے علاوہ ظاہری رسوم صوم و صلوٰۃ کی مخالفت نہ کی جاتی تھی تو ان کی طرف کوئی خاص رغبت بھی نہ دکھائی جاتی تھی شریعت اور طریقت کے جھگڑے اور کبھی کبھی حکومت وقت کی صوفی مشائخ کے خلاف سخت کارروائیاں عوام الناس کے اس عقیدے کو اور بھی پختہ کرتی تھیں کہ صوفی مذہب کے سکہ بند تصور سے برسرپیکار ہیں۔

خود تصوف کی نشوونما میں شریعت کی مخالفت نے کیا فرض ادا کیا ہے؟ اس کے لئے تصوف کی ابتدا کا ایک خاکہ پیش ہونا ضروری ہے لیکن اتنی بات بہرحال ظاہر ہے کہ تصوف نے نظریاتی طور پر شریعت کی دستوربندی سے بغاوت کی ہو یا نہ کی ہو صوفیوں کا اثر عوام پر باغیانہ ہی ہوا۔

تصوف کی اصطلاح بڑی عام فہم اور مبہم ہے ہر وہ فلسفۂ فکر جو کسی حد تک ماورائیت اور روحانیت پر ایمان رکھتا ہے، ایک کائناتی روح یا ہم آہنگی تصور رکھتا ہے اور اس تصور تک پہونچنے کے لئے عقل و شعور سے زیادہ ریاضت اور روحانی طاقت کو رہبر تسلیم کرتا ہے تصوف کے دائرے میں آسکتا ہے، اس حلقے میں یونانی نوافلاطونی فلسفی بھی آتے ہیں۔ ہندوستان میں ویدانت اور بدھ مت کے ماننے والے بھی شامل ہیں اور اسلامی تصوف کے مشائخ بھی۔

اسلامی تصوف اور اس کے فکری ماخذوں کے بارے میں ہنوز بحث و نظر کے دروازے بند نہیں ہوئے ہیں لیکن اب یہ بات کسی حد تک تسلیم کی جاتی ہے کہ تصوف کی اصطلاح کسی یونانی ترکیب یا "صفا" کے لفظ سے مشتق ہونے کی بجائے "صوف" سے نکلی ہے، صوف کے معنی چونکہ اون کے ہیں اس لئے یہ موٹا جھوٹا پہننے والے بزرگ پشمینہ پوش یا صوفی کہلانے لگے۔

لہ مولانا عبدالماجد دریابادی نے مولف "علام" کے حوالے سے اسے "صفوی" کی بگڑی ہوئی شکل بتایا ہے مگر یہ رائے بھی نقل کی ہے کہ اصحاب صفہ کے باقیات صالحات ہونے کی وجہ سے یہ لوگ صوفی کے لفظ سے موسوم ہوئے۔

ابتدا کے بارے میں بھی مورخوں اور تذکرہ نویسوں میں اختلاف ہے ملا جامی کے قول کے مطابق صوفی کی اصطلاح سب سے پہلے ابو ہاشم (وفات ۱۶۰ھ) کے لیے استعمال کی گئی، صاحب الفہرست، نے یحییٰ بن معز کو پہلا صوفی قرار دیا ہے جن کا انتقال ۸۲۱ھ میں ہوا اس کے علاوہ تمام عالم جو تصوف کی بنیاد قرآن مجید اور احادیث پر رکھتے ہیں وہ اس لفظ کا استعمال عہد نبوی میں اصحاب "صُفہ" اور اس کے بعد حضرت علیؓ کی تصانیف میں تلاش کرتے ہیں۔

ابتدائی شکل میں تصوف مادی آسودگی، شان و شوکت اور جاہ و حشم کے خلاف ردعمل کی حیثیت رکھتا ہے۔ پہلی صدی ہجری میں تصوف کو باقاعدہ شکل میں تلاش کرنا زیادہ مفید نہ ہوگا۔ لیکن دوسری اور تیسری صدی ہجری میں آہستہ آہستہ اس کی شکل واضح ہونے لگی یہ وہ دور ہے۔ جب اسلام کی تعلیمات ہی عام نہیں ہو رہی تھیں بلکہ اسلام ایک روحانی فلسفہ سے زیادہ ایک سیاسی طاقت کی شکل اختیار کرنے لگا تھا یزید اور اس کے حجاج بن زیاد جیسے لوگ اسلام کا نام لے کر استعمار اور شخصی حکومت قائم کرنے میں لگے ہوئے تھے۔

مسودہ کی بغاوت اور ابو مسلم کی تحریک استبداد کے خلاف کامیابی کے ساتھ چلائی گئی اور بنو عباس کی حکومت کے قیام نے ایک طرف تو عرب سے اسلامی حکومتوں کی سیاسی قیادت ہی ختم کر دی۔ دوسری طرف ایران کے آتش پرست اور مجوسیوں میں اسلام پھیلا اور عرب سے زیادہ ترکی اور ایرانی اثرات نے اسلام کو اپنے سانچے میں ڈھالنا شروع کیا۔ ہارون رشید اور مامون رشید کے عہد میں جو علمی اور ادبی ذخیرے فراہم ہوئے اُن کا تذکرہ کرنا تحصیل حاصل ہے۔ دور دراز کے ملکوں سے تمدنی اور تجارتی رابطے قائم ہوئے۔ ہندوستان کے علوم و فنون بنو عباس کے درباروں تک پہونچے اور برامکہ کی علم دوستی نے مشرق کی طنابیں کھینچ دیں۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اب اسلام کے نظام حکومت میں دوبارہ ایک قوت کے ساتھ داخل ہوا۔ یہاں کے حکمراں قرون اولیٰ کے روحانی پیشوا اور عوام سے رابطہ رکھنے والے مجاہد نہیں تھے بلکہ اس ناجیہ طبقے کے نمائندہ تھے جو ملکوں ملکوں دولت بٹورتا اور بصرے و بغداد کے خزانے بھرتا تھا۔ ان کے گرد شان و شکوہ تھا، ان کے عباد قباز رنگار ان کے محل فلک بوس اور ان کے دربار سونے چاندی کی چمک کو خیرہ کرنے والے تھے یہ گویا جاگیردارانہ نظام کی شاندار ابتدا کے نقوش تھے ایسی حالت میں کسی ایسے طبقے کا ابھرنا جو پرانی جمہوری قدروں کو یاد کرتا اور عوام پر جاگیردارانہ ظلم، دولت کی غیر مساوی تقسیم اور شان و شکوہ کے خلاف احتجاج کرتا تھا۔

حیرت ناک بات نہیں۔

تصوف کے فکری ماخذوں کے بارے میں مبصرین میں سخت اختلاف ہے ایک نظریہ خود صوفیائے کرام کا ہے جو اسے آزاد اور مستقل بالذات نشوونما قرار دیتے ہیں اور حدیث و قرآن میں اس کے ماخذ تلاش کرتے ہیں کسی حد تک آزاد ہے۔ نکلسن نے بھی تصوف کو دوسرے اثرات سے آزاد و خالص اسلامی نظریہ قرار دیا ہے اور جس طرح ہر مذہب میں کبھی نہ کبھی ایک ایسا دور ضرور نظر آتا ہے جب ظاہری رسم پرستی کے خلاف باطنی عقائد اور نفس مذہب کی طرف توجہ دلانے کی تحریک شروع ہوتی ہے اسی طرح اسلام میں بھی تصوف کی بنیاد پڑی۔

دوزی اور وان کریمر البتہ اسے سامی مذاہب کے خلاف آریائی ذہن کی بغاوت قرار دیتے ہیں ایہ نارڈ نشا نے عیسائیت کی ترویج کے بارے میں کہا تھا۔

"جو لوگ کہتے ہیں کہ عیسائیت نے پیگنزم کو ختم کر دیا وہ غلطی پر ہیں حقیقت یہ ہے کہ پیگنزم (کفر) نے عیسائیت قبول کر کے اسے اپنے سانچے میں ڈھال لیا"

یہ بات کسی حد تک وہ تمام صوفی مشائخ مانتے ہیں جنھوں نے تصوف کو غیر اسلامی عناصر سے پاک کرنے کی جدوجہد کی ہے۔ مثلاً مجدد الف ثانیؒ شاہ ولی اللہؒ اور خود ہمارے عہد کے شاعر اقبال۔

اس میں شک نہیں کہ بنو عباس کے عہد میں ہندوستان اور ایشیا کے دوسرے تہذیب یافتہ ملکوں سے اسلام کا ربط قائم ہو چکا تھا، سید سلیمان ندوی نے اپنی مشہور تصنیف "عرب و ہند کے تعلقات" میں ان تہذیبی اور تجارتی رشتوں پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ ویدانت، اپنشد اور بدھ مت کے نظریات بصرہ اور بغداد تک پہونچنے لگے تھے یہ بھی محض اتفاقی امر نہیں ہے کہ صوفی تحریک کی نشوونما میں ایسے لوگوں نے زیادہ نمایاں خدمات سرانجام دی ہیں جو ایران سے گہرا تعلق رکھتے تھے یا سامی نسل کے مقابلے میں آریائی نسل سے زیادہ قریب تھے۔ آریائی ذہن اپنے مزاج کے مطابق نظام فکر تراشنے لگا اور اسلام کے بدوی عناصر کے مقابلے میں آریائی عناصر کی نشوونما تیز تر ہوتی جا رہی تھی۔ براؤن نے خاص طور پر اس نظریے کی مخالفت کی ہے۔

تیسرا نظریہ اسلامی تصوف کو نو افلاطونی اور یونانی فلسفے کا اثر بتاتا ہے، خود براؤن بھی اس رائے سے متفق ہے کہ نو افلاطونی فلسفہ کا مطالعہ اور ترجمے کا کام اس دور کی اسلامی

سلطنتوں میں باقاعدہ جاری تھا پر رفری اور دوسرے نوافلاطونی فلسفیوں کا تذکرہ بعض تحریروں میں ملتا ہے ۔

فکری ماخذوں کی بحث سے قطع نظر یہ بہر حال تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ اسلامی تصوف کی ابتدا شریعت سے الگ اور مستقل بالذات نظام کی حیثیت سے نہیں ہوئی ۔ ابراہیم ادھم ۔ داؤد طائی ۔ رابعہ بصری اور حسن بصری کے اقوال و اعمال صرف اسلام کے احکام اور قرآن و حدیث ہی کی تعلیمات کی تلقین کرتے ہیں اور ظاہر پرستی کے بجائے نفس مذہب اور روحانیت پر زور دیتے ہیں ۔

آہستہ آہستہ دوسری اور تیسری صدی ہجری میں شریعت اور طریقت کے درمیان خلیج حائل ہوتی گئی ۔ یہ بات بہت کچھ تاریخی ضرورتوں کا تقاضہ بھی کہی جا سکتی ہے ۔ بنو امیہ کے آخری اور بنو عباس کے ابتدائی عہد تک حکومت ایک سیاسی اور محض دنیاوی ادارہ بن چکی تھی ۔ اور ایک ایسا دستکار طبقہ نمو پانے لگا تھا جو جاگیردارانہ تقسیم سے مطمئن نہیں تھا ان میں ملکی ، غیر ملکی ، عرب اور غیر عرب کے سوال تھے ۔ جو شعیبیہ تحریک کی شکل میں ظاہر ہوئے اور اس تحریک کے غیر عرب علما نے ہر صنف میں عرب علماء کی برابری کا دعویٰ کیا ۔ اسی دور میں یونانی فلسفے کا رواج عام ہوا تھا اور مذہب کو فلسفیانہ استدلال سے ثابت کرنے کی کوششیں ہو رہی تھیں جس کے نتیجہ کے طور پر معتزلہ کا فرقہ پیدا ہوا اور آخر کار الغزالی نے فلسفہ اور مذہب کو کسی نہ کسی طرح ہم آہنگ کر دکھایا ۔ پچاس جلدوں میں " اخوان الصفا " کی انسائیکلوپیڈیا مرتب ہوئی اور المامون اور برامکہ کے عہد کا علم و فضل اسلام کی تاریخ میں نظیر بن کر رہ گیا ۔

صوفیوں کے فکری نظام کی ترتیب میں ذوالنون مصری (۷۱۳ء ، ۷۹۵ء) جنید بغدادی (۹۱۰ء) اور شبلی امام کی حیثیت رکھتے ہیں ۔ یہ بات شاید دلچسپی کا باعث ہوگی کہ ذوالنون مصری کو عباسیہ حکومت کے خلاف نفرت پھیلانے کے جرم میں سر بازار کوڑے لگوائے گئے تھے ۔

نکلسن کے نزدیک تصوف کے باقاعدہ نظام کی ترتیب بایزید بسطامی سے شروع ہوتی ہے اور یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ ان کے دادا آتش پرست تھے اور جنید بغدادی کو

بھی عام طور پر ایرانی النسل قرار دیا جاتا ہے۔ بایزید نے وحدت الوجود کے عقیدے کو بہت کچھ تفصیل کے ساتھ قائم کیا۔

"میں حق ہوں میں ہی وحدت الوجود ہوں۔"

یا "توحید کی اعلیٰ ترین منزل انکار ذات بلکہ انکار توحید ہے۔"

تصوف کی طبقہ داری بنیادیں اب کسی حد تک واضح ہونے لگی تھیں۔ حکومت کے استحکام اور جاگیرداراں نظام کے قیام نے اسلامی برادری میں بھی متمول اور نادار لوگ پیدا کر دیئے تھے۔ یزید کے بعد سے حکومت وراثت میں ملنے لگی تھی اور اسلامی تعلیمات کے جمہوری عناصر ایشیائی شہنشاہیت کے دستور کی نذر ہو رہے تھے ایسی صورت میں اس نئے اور ابھرتے ہوئے دستکار طبقے کی بے اطمینانی کے وجوہ ظاہر ہیں جو محنت کرنے کے باوجود اپنے کو سماج سے کم تر درجے پر محسوس کرتا تھا۔

وحدت الوجود کا فلسفہ مساوات تک پہونچاتا تھا، اس منزل میں پیدائش اور وراثت مال و دولت، عرب اور غیر عرب، ملکی اور غیر ملکی حتیٰ کہ مجوسی النسل اور خالص بدوی کے امتیازات بھی ختم ہو جاتے تھے یہی وجہ ہے کہ صوفیا کی صفوں میں زیادہ تر متوسط طبقے اور کبھی کبھی نچلے طبقے کے افراد کی کثرت نظر آتی ہے یا پھر غیر علما کی۔ منصور حلاج یعنی بڑھئی کہلاتے ہیں اس کے علاوہ یہ بات بھی اہم ہے کہ صوفیا درباروں کے بجائے جمہور عوام سے قریب تر رہے ہیں جبکہ علماء شریعت دربار سے منسلک رہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ آزاد نظام فکر کی حیثیت سے اسلامی تصوف قومی عناصر (خاص طور پر ایرانی) اور دستکار طبقے کی سیاسی اور نظریاتی مساوات کی جدوجہد کی شکل میں واضح ہوتا ہے۔

تیسری صدی ہجری میں شریعت اور طریقت کا یہ دوراہا اور بھی زیادہ واضح صورت اختیار کرتا ہے اور اس موقع پر بھی حکومت نے شریعت ہی کا ساتھ دیا۔ یہ آویزش منصور حلاج کے گرد ہوئی اور ۹۱۳ھ میں "انا الحق" کہنے کی پاداش میں منصور بن الحسین کو دار پر لٹکا دیا گیا۔ عطار کے "تذکرۃ الاولیا" اور جامی کے "نفحۃ الانس" دونوں میں یہ روایت اسی طرح ملتی ہے البتہ صاحب الفہرست نے منصور کو قرامطہ کا ایجنٹ اور حلول۔ رجعت (آواگون) اور غلو وغیرہ عقائد کا ماننے والا بتایا ہے وہی منصور کی ۴۵ کتابوں کا ذکر کرتا ہے۔

امام غزالی نے اپنی مشکوٰۃ الانوار میں بھی منصور کی مدافعت کی ہے لیکن ان سب باتوں کے باوجود منصور کی تعلیمات کی اسلامی رنگ میں تاویل کرنا دشوار ہے منصور شریعت اور طریقت کے جدا ہونے کا پہلا عظیم الشان نشان ہے۔

منصور نے فارسی اور اردو ادب کی فکر و اسلوب کو کس قدر متاثر کیا ہے اس کے بارے میں کچھ کہنا تحصیل حاصل ہے، اس کے پیرو تصوف کی تعلیمات کی ترویج کرتے تھے اور اکثر جگہ انھیں مولویوں اور حکومت کی مخالفت سے سابقہ پڑا۔ بہر حال اس کے بعد تصوف میں دو دھارے صاف صاف نظر آتے ہیں ایک وہ ہے جو شریعت اور اس کے شعائر کی طرف جھکا ہوا ہے دوسرا وہ جو طریقت کو صاف صاف شریعت سے آگے اور اس سے کسی حد تک برتر منزل قرار دیتا ہے۔ اس سلسلے میں شیخ ابن عربی کا نام خاص طور پر قابل ذکر ہے۔

یہیں سے طریقت اور شریعت کے جھگڑے شروع ہوتے ہیں اس موقع پر نہ صرف حکومت شریعت کے ساتھ ہے بلکہ اخلاق، سماجی ترتیب اور خیر و شر کے معیار میں بھی بہت کچھ مولویوں کے فتادے فیصلہ کن حیثیت رکھتے تھے ایران اور دوسرے اسلامی ممالک میں شریعت کے ظاہری قید و بند سے ٹکر لینے کے لئے صوفیوں کو عبرت ناک عذابوں سے گزرنا پڑا ہے، ان کی زبانوں پر تالے لگائے گئے انھیں سر بازار کوڑے لگائے گئے ان کو ننگی پیٹھ کے بل بازاروں میں گھسیٹا گیا، ان کی خانقاہوں کو ویران کیا گیا اور ان کو قید و بند کی صعوبتیں جھیلنے کے لئے مجبور کیا گیا۔

اس آویزش نے باہمی خلیج کو اور بھی زیادہ وسیع کر دیا۔ صوفیوں نے جان بوجھ کر مولویوں کو چڑانے کے لئے غیر اسلامی اصطلاحیں استعمال کرنا شروع کیں مثلاً سماع جو پہلے محض ایک عنصر تھا یکایک ایک خاص اہمیت پا گیا۔ شراب خانہ، ساقی، مطرب، بوس و کنار، عشق و عاشقی کی اصطلاحیں مشاہدۂ حق کی گفتگو میں بھی استعمال ہونے لگیں، پھر جب شاعروں نے تصوف کو اپنایا تو اس میں اپنا رنگ طبیعت رندی و سرمستی بھی شامل کیا اور کم از کم عوام پر اس کا یہی نتیجہ مرتب ہوا کہ صوفی اور مولوی باہم دشمن ہوتے ہیں، ایک رند ہوتا ہے دوسرا محتسب ایک مست ہوتا ہے دوسرا زاہد خشک۔

ہندوستان میں صوفیا کی آمد کب سے شروع ہوئی یقین و وثوق کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا بہر حال جنوبی ہندوستان میں عرب تاجروں کی آمد و رفت کے بعد محمد بن قاسم کے حملے نے مادی اسباب کے ساتھ ساتھ خیالات کے لین دین کا دروازہ بھی ضرور کھولا ہوگا پھر جب ترکوں نے خلافت پر غلبہ حاصل کر لیا اور ایران میں سامانیہ، قفقاز کے صوبوں میں آل بویہ، مصر میں فاطمی اور افغانستان میں امیر سبکتگین اور اس کے بعد محمود غزنوی نے اپنا اقتدار قائم کر لیا تو خلافت کی سیاسی اور نظریاتی مرکزیت ختم ہو گئی۔ اس سلسلے میں ہندوستان میں سب سے عظیم شخصیت شیخ علی بن عثمان ہجویری کی ہے جو آخر عمر میں غزنی سے لاہور آ گئے تھے انھیں کے مزار پر خواجہ معین الدین چشتی اور فرید الدین گنج شکر نے چلے کھینچے اور نظام الدین اولیاء نے انھیں سے روحانی استفادہ حاصل کیا۔ ان کی عہد آفریں تصنیف کشف المحجوب نے متصوفانہ فکر کو کافی عرصے تک متاثر کیا ہے۔

ابتدائی عہد میں یہ صوفیاء عام طور پر تبلیغ کا کام انجام دیتے تھے لیکن ان کا اسلام محض اقرار باللسان کا اسلام نہ تھا، ان کا طریقۂ ترسیل صرف وعظ و مناظرہ نہ تھا بلکہ خدمت خلق اور لوگوں سے محبت کا رابطہ قائم کرنا تھا۔ پھر بھی اس دور کے بزرگوں نے نماز روزہ اور دوسرے ظاہری شعائر پر کافی زور دیا ہے۔ اس سلسلے میں ایک اور بات قابل ذکر ہے، اس دور کے ہندوستان میں بدھ اور ہندو مذہب کی ایک گڈمڈ شکل بجر یانی سادھوؤں نے اپنا لی تھی اور سے شمالی ہندوستان میں ان جوگیوں کے مٹھ اور مرکز تھے، خاص طور پر باباگورکھ ناتھ کا ٹیلہ پنجاب میں مرجع خلائق بنا ہوا تھا۔ یہ لوگ مذہب کی ظاہری رسوم عبادات کی مخالفت کرتے تھے اور باطنی جذبہ اور عشق ہی کو نروان تک پہونچنے کا ذریعہ قرار دیتے تھے۔ وحدت الوجود میں ضم ہونے کی لذت اپنشدوں نے لذت وصال سے مشابہ بتا کر عام لوگوں کے ذہن میں ایک تصور قائم کرنے کی کوشش کی تھی بجر یانی سدھوں نے لذت وصل کو بھی عبادت میں داخل کر لیا اور عشق مجازی کو عشق حقیقی کا زینہ قرار دے کر امرد پرستی اور عیاشی کو عبادت کی شکل دے دی۔ اس طرح وجدان کی مستی کو شراب کے نشے سے تعبیر کر کے نشے کو بھی روحانیت کے اجزا میں شامل کر لیا۔ غرض اعصاب میں غیر معمولی تشنج اور جذبات میں تلاطم پیدا کرنے کی ساری صورتیں ان کے نزدیک مستحسن قرار پائیں۔ اس کے ساتھ ہی اپنی شکل کو بگاڑنا، کانوں کی لویں پھاڑنا، ناک اور کان میں بڑے

بڑے سورمانہ کرنا ان کی ریاضت کا ایک جزو قرار پایا۔ پنڈت رام چندر شکل نے ہندی ادب کی تاریخ میں اس طبقے کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے :۔

"نروان کے تین ضروری عناصر قرار دیئے ہیں، شونیہ، وگیان اور مہاسکھ (اپنشدوں میں تو برہما سے لذتِ وصال کا اندازہ کرنے کے لیے اس کیفیت کو جسمانی وصل سے سوگنا لذت بخش بتایا گیا ہے مگر برج یانی سادھوؤں نے نروان کے سکھ کا روپ ہی جسمانی (نفسانی) اختلاط کو قرار دیا۔ دیوی دیوتاؤں کی مورتیاں الٹی اسنوں میں بنائی گئیں۔ اونچی نیچی کئی ذاتوں کی عورتوں سے وابستگی سدھوں کی ریاضت کے لیے ضروری قرار پائی اور ان کے گروہ میں شامل ہونے کے لیے کسی نہ کسی عورت سے وابستگی یا سیوا حاصل ہونا لازمی ٹھہرا اور اس عورت کو شکتی، یوگنی اور مہامدرا کہا جاتا تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جس وقت مسلمان ہندوستان میں آئے (یہاں خاص طور پر بختیار خلجی کے حملہ بہار کی طرف اشارہ ہے جس میں اس نے بہت سے مٹھوں کو مسمار کر دیا تھا) اس وقت ملک کے پورے علاقے میں بہار، بنگال اور اڑیسہ میں دھرم کے نام پر بہت گندگی پھیلی ہوئی تھی۔"

ہندی ساہتیہ کا اتہاس صفحہ ۱۱

ان سدھوں سے صوفیائے کرام کا سابقہ پڑا ہے اس کا ثبوت کئی تذکروں سے ملتا ہے گورکھ ناتھ سے خود خواجہ معین الدین سے کئی مناظرے ہوئے ہیں ظاہر ہے کہ اس قسم کی گندگیوں سے صوفی مشائخ کا دامن پاک رہا ہے لیکن وحدت الوجود کے فلسفے کے علاوہ اور بھی بہت سی باتیں فکری طور پر مشترک ملتی ہیں۔ خدا کی ذات میں کمل ادغام۔ عشق مجازی کو عشق حقیقی کا زینہ قرار دینا، شراب کو شرابِ معرفت اور نشے کو عرفان کا مظہر بنانا، سماع اور وابستگی جمال میں خدا کے جلوے دیکھنا اس اشتراک کی چند مثالیں ہیں۔ یہ کہنا البتہ دشوار ہے کہ آیا ان دونوں نے ایک دوسرے کے اثرات قبول کیے ہیں یا آزادانہ طور پر ان نظریات کو اختیار کیا ہے۔

یہاں صوفیوں کے مختلف گروہ اور ان کے نظریاتی اختلافات پر تفصیل سے بحث کرنے

کا موقع نہیں ہے، عبداللہ بن حارث کا محاسبیہ، ابوحمدان قصار کا قصاریہ، بایزید بسطامی کا طیفوریہ، ابوالحسن نوری کا نوریہ، تستریہ کا سہیلیہ، حکیم ترمذی کا حکیمیہ، ابوسعید کا خرازیہ، ابوعبداللہ خفیف کا خفیفیہ، ابوالعباس سیاری کا سیاریہ فرقہ عام طور پر مقبول مانے جاتے ہیں ان کے علاوہ مصر، ترکی ایران اور ہندوستان میں صوفیوں کے ان گنت سلسلے فروعی اختلافات کے ساتھ قائم ہیں۔ مولویہ، نقشبندیہ، قادریہ، چشتیہ، نظامیہ ان میں سے صرف چند اہم نام ہیں کشف المحجوب اور حلمان دمشقی کے حلولیہ فرقہ کو (جو ایک طرح سے آواگون کا قائل ہے) اور فارس میں یمنی بغدادی کے سلسلے کو مردود صوفی سلسلوں میں شمار کیا گیا ہے۔ ان گروہوں میں اسلام کے شرعی مفہوم سے لے کر آریائی پیگنزم تک مختلف رجحانات ملتے ہیں۔

اگر ان مختلف عقائد و نظریات میں فکری وحدت کے نقوش تلاش کئے جائیں اور ان تعلیمات کا پتہ لگایا جائے جن کا اثر عوام الناس نے قبول کیا تو وحدت الوجود کا فلسفہ عشق حقیقی اور مجازی کا تصور، غم پرستی اور نفس کشی، سماع اور رقص اور باطنیت چند بنیادی ابواب قائم ہوتے ہیں اور ان سے پیدا شدہ انسان دوستی کا نظریہ تصوف کا لازمی آہنگ قرار پاتا ہے۔

سب سے پہلے باطنیت کے فلسفے کو لیجئے۔ کتاب اللمع، میں جو تصوف کی سب سے پہلی اہم تصنیف ہے صاف طور پر یہ الفاظ ملتے ہیں :۔

> "دنیا میں ہر چیز کا ایک پہلو ظاہری ہے اور ایک باطنی چنانچہ قرآن کا بھی ایک ظاہر ہے اور ایک باطن، حدیث کا بھی ایک ظاہر ہے ایک باطن۔ کتاب اللہ وسنت رسول کے اسی باطنی پہلو کا نام طریقت ہے الطریقت، طریقت کتاب اللہ اور سنت رسول سے الگ کوئی شے نہیں بلکہ انھیں کے مغز و باطن کا نام ہے۔" (کتاب اللمع صفحہ ۲۴-۲۵)

ظاہر ہے کہ اسلامی شریعت اور طریقت کو ہم آہنگ کرنے کی یہ واضح کوشش ہے لیکن جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے آہستہ آہستہ ان کا باہمی تضاد اُبھرا ساتویں صدی ہجری میں مشہور صوفی شاعر شیخ فریدالدین عطار کی منطق الطیر میں ایسی کئی حکایات ملتی ہیں جو مسکہ بند تصور مذہب کی مخالف معلوم ہوتی ہیں۔ حضرت اقدس سے ایک ایسے مقبول بندے کے ذکر و عبادت پہ خدائے لبیک چلی آرہی ہے جو بت کے آگے پرستش کر رہا

ہے جب جبریل استفسار کرتے ہیں تو جواب ملتا ہے۔

حقتعالیٰ گفت ہست او دل سیاہ — زاں نمی دانم غلط کردست راہ
از نیازش خوش ہمی آید مرا — زیں نشاں دادن ہمی باید مرا
گر زعجلت رہ غلط کردہ سقط — منکہ ہیدائم نہ کردم رہ غلط (صفحہ ۹۰)

اس طرح ملا عبدالرحمٰن جامی "لوائح" میں فلسفیانہ توجیہ قائم کرتے ہیں۔

"یہ امر وجودی بجائے خود خیر محض ہے جس عمل میں شر و عدم کا پہلو نکلتا ہے وہ کسی فعل وجودی کے بجائے خود نتیجہ نہیں بلکہ اس اعتبار سے ہے کہ ایک فلاں امر وجودی نے دوسرے امر وجودی کو معدوم کر دیا۔" (لائحہ سی ام)

ظاہر ہے کہ یہ نیکی و بدی کا نیا فلسفیانہ معیار قائم کرنے کی کوشش ہے گو اس کا جواز بھی قرآن مجید ہی سے ثابت کیا گیا ہے۔

تصوف کا فکری کارنامہ یہی ہے کہ اس نے جاگیردارانہ نظام کی بنیادی قدروں سے جن میں سکہ بند مذہب اور شریعت بھی کسی حد تک شامل تھے۔ الگ ہٹ کر جذبہ و فکر کے نئے راستے ڈھونڈنے کی کوشش کی۔ صوفی اس نظام سے غیر مطمئن تھے یہ بات ان کی غم پرستی کے علاوہ ریاست اور شریعت سے ان کی تعلیمات سے بھی ظاہر ہوتی ہے، خواجہ معین الدین چشتی اور پرتھوی راج کی چشمک کی روایت مشہور ہے نظام الدین اولیاء کا دہلی دربار سے اختلاف اور "ہنوز دلی دور است" کا لطیفہ دہرانے کی ضرورت نہیں حتیٰ کہ میرزا مظہر جان جاناں اور خواجہ میر درد کے تعلقات بھی دربار سے خوشگوار نہیں رہے۔ جس کے متعدد نظائر مولانا محمد حسین آزاد نے آب حیات میں نقل کئے ہیں۔

اس کے برخلاف صوفیوں کی خانقاہیں عوام کا مرجع بنی رہیں حتیٰ کہ منصور سے لے کر سرمد تک صوفیوں کو سلطنت کے باغیوں کا مددگار کہا جاتا رہا۔ دارا شکوہ اور سرمد کی روایات ہنوز تازہ ہیں۔ اس سے یہ سمجھنا غلط ہے کہ صوفی سیاسی طور پر انقلابی شعور رکھتے تھے۔ یا طبقہ وارانہ جدوجہد کی واضح صف بندی میں شامل ہو چکے تھے۔

مراد صرف یہ ہے کہ اس دور کے اقدار، اخلاق اور نظام سیاست سے صوفی کافی برگشتہ خاطر تھے اور اس سے الگ ہٹ کر کوئی راستہ تلاش کرنے کے حق میں تھے۔ وہ مائل بہ زوال قدروں کو رد کرنا چاہتے تھے اور ان کا حل بھی کافی حد تک منفی ہی تھا۔ بہر حال صوفی

کی نظروں میں دنیا جاگیردارانہ نظام کے شکنجوں میں کسے ہوئے بے بس جسم کی طرح تھی۔

جاگیردارانہ قدروں اور نظام اخلاق کا ذکر آگیا ہے تو مناسب ہوگا کہ صوفیوں کی نظریاتی بغاوت کا ایک خاکہ پیش کیا جائے نظام اخلاق کو ڈھالنے میں، صدیوں تک اخلاق جلالی، اخلاق ناصری اور گلستان سعدی کا ہاتھ رہا ہے چونکہ ان کی تعلیمات بڑی حد تک جاگیردارانہ قدروں کی پروردہ تھیں اس لئے یہ اس نظام کے ساتھ ساتھ کافی عرصے تک چلتی رہیں، یہ بتانا ضروری ہے کہ خود سعدی بڑی حد تک تصوف کے قائل تھے لیکن ان کا تصوف عام اسلامی اصولوں کا پابند تھا۔

بہرحال اس دور کے نظام اخلاق کی ساری بنیادیں جاگیردارانہ ہیں۔ خاندان اس نظام کا ابتدائی جزو ہے اور جس طرح دنیا کا انتظام خدائے تعالیٰ، ملک کا انتظام ظل اللہ (بادشاہ) صوبے کا انتظام پاشا یا گورنر کرتا ہے اسی طرح خاندان کا انتظام اس کے بزرگ کو کرنا چاہیئے اور خاندان کی وحدت کی اقتصادی فلاح و بہبود کی نگہداشت کرنی چاہیئے۔ "اقتصادی فلاح و بہبود" کی ترکیب آج شاید بہت محدود معنوں میں سمجھی جائے گی چونکہ اس دور میں تعلیم کی طرح مخصوص خاندانوں اور طبقوں میں بٹے ہوئے تھے اور وراثت کے اعتبار سے پیشے اور اعزاز بھی تقسیم ہوتے تھے اس لئے خاندان کے سرغنے کی نوعیت کافی اہم قرار پائی۔ خاندان کے لڑکوں اور لڑکیوں کی شادی کے ساتھ ہی جہیز اور انتقال جائداد اور وراثت وغیرہ کے سوال وابستہ تھے، اس لئے خاندان کی اقتصادی خوش حالی کے پیش نظر یہ رشتے بھی خاندان کے بزرگ ہی کے زیر اقتدار قرار پائے۔

حیاتیاتی نقطۂ نظر سے تو یہ کام خود لڑکے اور لڑکی کا تھا کہ وہ مناسب سماجی رفاقت اور جنسی آسودگی کے مقاصد کی تکمیل کے لئے رد و اختیار کے طریقے سے اپنا رفیق حیات تلاش کرتے مگر چونکہ شادی ایک اقتصادی ادارہ بھی بن چکی تھی۔ اس لئے خاندان کے سرکردہ کے لئے یہ ضروری ٹھہرا کہ وہ نجیب اور متمول خاندان دیکھ کر اپنے خاندان والوں کی شادی کرے اور اگر اس کے انتخاب سے وہ آسودہ نہ ہوں تو سماجی رفاقت کے لئے امرد اور جنسی آسودگی کے لئے طوائف اور گھریلو کنیزوں کے ادارے قائم کر دیئے گئے تھے جن سے پیدا شدہ اولاد وراثت کی حقدار نہیں تھی اور اس طرح یہ انتظام خاندان کے اقتصادی مستقبل میں خلل نہیں ڈالتا تھا۔

اس طرح روزگار کا تعین وراثت کے اختیار میں تھا اور انسان کی سماجی اور جذباتی زندگی جاگیردارانہ استبداد کی نذر ہو چکی تھی صوفیوں نے روزگار اور سماج کے اس جبری شکنجے سے بغاوت کی اور پرانے نظام اقدار میں ایک بے جان مہرے کی طرح پڑے رہنے سے انکار کیا۔ اسی طرح رندی و سرمستی کا تصور پیدا ہوا۔ حافظ کا یہ شعر محض جبلیت کا پیدا کردہ نہیں۔

صلاح کار کجا و من خراب کجا   ببیں تفاوت از کجاست تا بکجا

بلکہ ایک اہم جذباتی تجربے کا مظہر ہے۔

روزگار کے جبری انتخاب کا جواب ترک دنیا کی شکل میں ظاہر ہوا اور جذباتی پابندی کا ردعمل عشق و رسوائی کے اعلان کی صورت میں۔

عشق و ہوس میں امتیاز کرنے کے باوجود صوفیا نے کبھی بھی عشق مجازی کو بالکل رد نہیں کیا ہے۔ ان کا قول تھا کہ عشق مجازی دل میں وہ اضطراب، لگن، سوز و گداز اور صفائی پیدا کرتا ہے جو عرفان یزدانی کے لئے ضروری ہے اور انہیں سے جذباتی وابستگی نور معرفت بخشتی ہے، نظام الدین اولیاء اور خسرو کی وابستگی کی لاتعداد روایتیں مشہور ہیں شیخ علی بن عثمان ہجویری بابا داتا گنج بخش جن کی تصنیف کشف المحجوب آج بھی تصوف کی اہم ترین صحیفہ بنی ہوئی ہے اعتراف کرتے ہیں۔

"مجھ علی بن عثمان جلالی کو اللہ نے گیارہ سال تک تزویج کی مصیبت سے محفوظ رکھا اس کے بعد تقدیر الٰہی یہ ہوئی کہ میں آزمائش میں پڑ گیا چنانچہ بغیر شکل دیکھے محض دوسروں سے اوصاف سن کر میرا ظاہر و باطن اس میں گرفتار رہا۔ یہاں تک کہ قریب تھا کہ میرا دین تباہ ہو جائے کہ حق تعالیٰ نے کمال لطف و کرم سے میری دستگیری کی" (کشف المحجوب صفحہ ۲۸۵)

(بحوالہ تصوف اور اسلام مصنفہ عبد الماجد)

اسی طرح میرزا جان جاناں اور عبد الحی تاباں کی قلبی وابستگی افسانہ بنی ہوئی ہے۔ مقامات مظہری میں میرزا مظہر جان جاناں کے صاحبزادے استاد اپنے والد کی زبان بیان کرتے ہیں۔

"می فرمودند کہ جاذبہ محبت من آں قدر رسا بود کہ عوارض جسمانی شاہدان بر طبیعت من ظاہر میشود، یک بار جراحتے کہ منظور نظر بود دنبل کرد مرا نیز تپ عارض شد

دے دوا خوردہ واثر در اندرون پدید آمد۔" (صفحہ ۱۲)

(بحوالہ آب حیات کا تنقیدی مطالعہ " مصنف سید مسعود حسن رضوی)

التی میرزا جان جاناں کے والد محترم میرزا جان لڑکے کو وصیت کرتے ہیں۔

" ہر کہ دلش عشق برشتہ نمی شود، دخاشاک طبیعت او سوختہ وپاک نمی گردد زمین طبیعت او صلاحیت تخم محبت الہی ندارد - زیرا کہ عشق مجازی زینہ عشق حقیقی است پس او اے کہ رشتہ عشق مجازی طوق گلو کردہ ندر (خودرا) دہ کہ چہ با آزار رسواد خوار نہ سازید ہیچ تغیرانہ شما را منی نخواہد شد۔"

(معمولات مظہری صفحہ ۲۲ بحوالہ ایضاً)

قلبی وابستگی صوفیاء کے فلسفۂ حیات میں خاص اہمیت رکھتی ہے انھوں نے اسے عشق قرار دیا اور ہوس سے ممتاز اور الگ جذبہ بتایا۔ ہوس جسمانی اور مادی ضروریات کے حصول کو پیش نظر رکھتی ہے لیکن عشق محبوب سے اس درجہ لگاؤ قائم کر لیتا ہے کہ اپنی ساری خواہشات حتیٰ کہ اپنی شخصیت کو بھی محبوب کی مرضی کے تابع کر دیتا ہے۔ یہ گویا تہذیب نفس کی پہلی منزل اور غم اس کا حاصل ہے جو غم کا جس درجہ خوگر ہوتا ہے اور ذاتی آرزو پرستی اور نفس کشی پر جتنا قادر ہوتا ہے اتنا ہی اسے عرفان و ادراک کی منزلوں سے آگہی ملتی ہے۔

غم کا یہ تصور محض مجہول اور منفی نہیں کہیں کہیں اثباتی شکل بھی اختیار کر لیتا ہے اور اس کے سبب غم کائنات سے جا ملتے ہیں۔ غم گویا آرزوؤں کا حاصل ہے کیونکہ تہذیب نفس کا لازمی نتیجہ ذاتی مسرت اور انفرادی خواہشات کو کچل ڈالتا ہے لہٰذا اس سے پیدا شدہ غم خود نفس اور آرزومندی کا ماحصل ٹھہرا۔ یہ زندگی سوائے آرزو کے اور کیا ہے؛ لہٰذا غم حاصل حیات قرار پاتا ہے۔

اس غم حیات میں ہم سب برابر کے شریک ہیں یہیں سے انسانی برادری کا مفہوم اور انسان دوستی کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دکھ درد، رقت و گریہ، درد و الم صوفیاء کے بہترین مشاغل رہے ہیں، ان کی خانقاہیں ہمیشہ مرجع خلائق رہی ہیں اور انھوں نے بادشاہ وقت کی دریوزہ گری کو ہمیشہ سے بہت کچھ احتراز کیا ہے، یہاں سے لوگ اپنی مرادیں حاصل کرنے خیرات لینے، حتیٰ کہ بیماری سے شفا پانے کے لیے رجوع کیا کرتے تھے۔

یہاں تصوف کے نظریاتی شعور پر بحث کرنے کا موقع نہیں ہے ورنہ اس کی تصانیت مدستی اور وحدت الوجود کے عقائد کی فلسفیانہ بنیادوں کا جائزہ لیا جاتا، ان کے طریق کار کے

بلکہ یہ بھی اتنی بات ہر شخص جانتا ہے وعظ و جبر کے بجائے، محبت اور تلقین ان کی تبلیغ کے ذرائع تھے، مذہب کے مدعیوں کی طرح صوفیوں نے انسانوں کو ایک مذہب اور دوسرے مذہب کی صفوں میں تقسیم نہیں کیا بلکہ اکثر انھیں ایک وحدت تسلیم کیا ہے۔ ظاہری رسوم کے فرق کو نظر انداز کیا ہے اور عقیدہ بندی کے بجائے ہمہ گیر انسان دوستی کی نظیریں قائم کی ہیں یہی وجہ ہے کہ آج بھی نظام الدین اولیا اور خواجہ معین الدین چشتی کی درگاہیں تمام مذاہب کے ماننے والوں میں مقبول ہیں۔

صوفیوں کے نزدیک ساری دنیا حسن کامل یا ذات مطلق کی پرچھائیں کے سوا اور کچھ نہیں، اس کے تمام تر اجزا کم و بیش ان کو عزیز ہیں۔ دنیا محبوب حقیقی کا پرتو ہے اور انسان کا اعلیٰ ترین آدرش یہی ہو سکتا ہے کہ وہ اس نور کا عرفان حاصل کرے اس لئے صوفیار مذہبی رسوم کی پابندی سے زیادہ تزکیۂ نفس اور عرفان ذات کی تبلیغ کرتے ہیں ان کے نزدیک رموز عرفان صرف باطنی کشف و وجدان کے ذریعہ حاصل ہو سکتے تھے اور اس کے ذریعہ پیر و مرشد کی رہنمائی، عشق مجازی سے دل میں گداز پیدا ہونا اور معرفت کی مختلف منزلیں طے کرنا ضروری تھا۔

اس پس منظر میں غور کیجئے تو اردو شاعری کا فکری ذخیرہ تصوف کی روشنی میں واضح ہوتا دکھائی دیتا ہے، خرد کا مذاق اڑانا، جذبۂ جنون اور رسوائی سے محبت کرنا اور اس کی دوسری باتوں کا سبب سمجھ میں آنے لگتا ہے۔ بقول حاتم:

اے خرد والو مبارک ہو تمہیں فرزانگی
ہم ہوں اور وحشت ہو اور صحرا ہو اور دیوانگی

اسی طرح عشق کے ساتھ غم کا لازمی عنصر ملا اور ناصح کا مذاق اڑانا، کفر سے تعلق اسلام سے بیزاری، انسان دوستی کا لہجہ، شراب مستی کے تذکرے اسی فکری پس منظر کا جزو معلوم ہونے لگتے ہیں اور جاگیردارانہ دور کی سکہ بند قدروں کے خلاف بغاوت کا مظہر معلوم ہونے لگتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ ان کے سامنے نئی قدروں کے خاکے واضح نہیں تھے، یہ بھی صحیح ہے کہ بعد میں تصوف اور شاعری میں یہ قدریں محض روایتی اصطلاحیں بن کر انحطاط کا شکار ہو گئیں مگر اپنی ابتدائی شکل میں یہ صحت مند قدروں کی تلاش اور مذہب و ریاست کی اجارہ داری کے خلاف تحریک تھی، اس بات کو فراموش نہ کرنا چاہئے کہ ہر عہد کے تصوف میں دو واضح رجحانات ملتے رہے ہیں۔ ایک اسلامی شریعت کا تابع ہے اور دوسرا اسلامی شریعت سے سرتابی کا قائل ہے

یہاں صرف دوسرے رجحان سے بحث کی گئی ہے۔

ہندوستان میں تصوف کے اثرات کا مطالعہ تفصیل طلب موضوع ہے لیکن اس کا ہلکا سا خاکہ سامنے رکھے بغیر اردو شاعری کے متصوفانہ رشتوں کو اچھی طرح سمجھنا دشوار ہوگا۔ مولانا عبدالحق کے رسالے "اردو کی نشوونما میں صوفیائے کرام کا کام" سے اردو ادب و زبان کی ترویج میں صوفیا کی خدمات کا اندازہ کیا جا سکتا ہے، داتا گنج بخش، نظام الدین اولیا، امیر خسرو، خواجہ معین الدین چشتی۔ مخدوم اشرف جہانگیر اور خواجہ گیسو دراز اور دوسرے بزرگ تبلیغ اور محبت کا عالمگیر پیغام لے کر ہندوستان کے کونے کونے میں پھیل گئے۔

اس عہد میں بودھ باقی سادھوں کی تحریک موجود تھی اور اپنے انحطاطی دور میں داخل ہو چکی تھی، ان سے صوفیا کے معرکے عام طور پر ہوتے رہتے تھے پھر فارسی ادبیات کے اثر سے صوفی تعلیمات عام ہو رہی تھیں، اس کے کچھ عرصے قطبن، منجھن، کبیر اور سید محمد جائسی کی تصانیف کا پتہ چلتا ہے اور ہندی ادبیات میں بھگتی کی تحریک شروع ہوتی ہے۔

بھگتی تحریک کی پریم مارگی شاکھا (جس کے امام سید محمد جائسی ہیں) میں صوفی اثرات صاف طور پر جھلکتے ہیں، اودھی میں اپنی مشہور منظوم داستان "پدماوت" میں جائسی نے تمثیلی انداز میں صوفی تعلیمات کا لب لباب پیش کیا ہے، پدمنی گویا عرفان ذاتی کی مظہر ہے، علاؤالدین نفس سے تعلق جسم ہے اس طرح ایک سچے صوفی کے انداز میں جائسی تزکیۂ نفس اور عرفان ذات کی تلقین کرتے ہیں۔ کبیر کا انداز ذرا مختلف ہے لیکن ان کی فکر میں بھی تصوف کے واضح اثرات تلاش کیے جا سکتے ہیں۔

اکبر کے عہد میں سلیم چشتی اور دوسرے صوفیا کا تذکرہ ملتا ہے۔ یہ بالکل غیر مناسب نہ ہوگا اگر اکبر کے نورتنوں میں صوفی اثرات کی تلاش کی جائے۔ ابوالفضل، فیضی، شاد مبارک اور دربار اکبری کے دوسرے اکابرین نے صوفیوں کی طرح مذہب کے رسمی اور ظاہری شعائر کو رد کر کے اصل روحانیت تک پہونچنے کا درس دیا اور ان کی فکر کا صوفیا سے متاثر ہونا حیرت کی بات نہیں۔

جہانگیر کے عہد میں وہ خط امتیاز جو صوفی اور مولوی کے درمیان بڑھتا جا رہا تھا ایک واضح شکل اختیار کرنے لگا، مجدد الف ثانی نے تصوف کو غیر اسلامی عناصر (بدعات) آتش پرستی

اور دوسرے غیر مسلم اثرات سے پاک کرنے کی آواز بلند کی۔ مجدد کی تطہیر کی کوشش سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اس وقت ہندوستان میں صوفیا کا ادارہ اسلام کے مذہبی ادارے سے بہت کچھ منفرد اور متصادم ہو گیا تھا۔

دکن میں ملا وجہی کی "سب رس" اور دوسری صوفی تمثیلوں کا نام بھی قابل ذکر ہے۔ جنھوں نے کسی حد تک جائسی کے تمثیلی پیرایے کو تصوف کے فلسفے کی ترویج کے لیے اختیار کیا۔

اورنگ زیب کے عہد میں شریعت اور طریقت کی جنگ بہت واضح ہو کر سامنے آ گئی تھی۔ دارا شکوہ نے تصوف اور ویدانت میں اقدار مشترک کی تلاش کی کوشش کی تھی اور اس لحاظ سے سفینۃ الاولیا اور مجمع البحرین انقلابی صحیفے کہے جا سکتے ہیں کیونکہ وہ مذاہب کے ظاہری تفرقوں اور شعائر و رسوم کے اختلافات سے بلند ہو کر فکری اور روحانی ہم آہنگی تک پہونچنے کی کوشش کرتے ہیں۔

اورنگ زیب کے عہد میں سرمد کی شہادت شریعت اور طریقت کی آویزش کا نمائندہ ورثہ ہے، سرمد پر بہت کچھ اس قسم کے الزامات عائد کئے گئے ہیں جن کا تذکرہ منصور حلاج کے سلسلے میں آ چکا ہے۔ انھیں بھی غیر اسلامی تعلیمات کی ترویج، سیاسی منافرت اور باغیانہ خیالات کی اشاعت اور شرک و کفر کے کلمات کی پاداش میں دار پر کھینچا گیا۔

مغلیہ سلطنت کے انحطاطی دور میں شریعت اور طریقت کی یہ آویزش شاہ ولی اللہ اور شاہ عبد العزیز کی تصانیف میں اور زیادہ واضح ہو جاتی ہے، اسی دور میں ولی کا دیوان دہلی آتا ہے اور اگر خود ولی کے دہلی آنے اور سعد اللہ گلشن سے جو صوفی بزرگ تھے ملنے کی روایت صحیح ہے تو ان کی یہ نصیحت بہت اہم ہے کہ وہ تمام مضامین جو فارسی میں بیکار پڑے ہوئے ہیں انھیں ریختہ کی شاعری میں منتقل ہونا چاہئے۔

انحطاطی دور کی دہلی قوالیوں، عرسوں اور صوفیوں کی مجالس رنگین کا شہر تھا۔ سرمد شہید، چراغ دہلوی، خواجہ نظام الدین اور دوسرے بزرگوں کے مزار مرجع عوام بنے ہوئے تھے اس کے علاوہ میرزا مظہر جان جاناں اور خواجہ میر درد کی صحبتیں بڑی بابرکت اور احترام کی مستحق سمجھی جاتی تھیں۔ صوفی ہونا فیشن میں داخل ہو گیا تھا اور تصوف کے اوراد و تعلیمات سے واقفیت تہذیب اور علم کی نشانی سمجھی جاتی تھی۔

صوفیوں کی یہ خانقاہیں کس طرح تہذیبی زندگی کا مرکز بن گئی تھیں اس کا اندازہ آب حیات

کے اس لطیفے سے لگایا جا سکتا ہے جو خواجہ میر درد کے سلسلے میں مولانا محمد حسین آزاد نے نقل کیا ہے :-

,, موسیقی میں اچھی دستگاہ تھی بڑے بڑے باکمال گویے اپنی چیزیں بنظر اصلاح لاکر سنایا کرتے تھے ... معمول تھا کہ ہر مہینے کی دوسری اور چوبیسویں تاریخ کو شہر کے بڑے بڑے کلاونت، ڈوم اگو یّے اور صاحب کمال اہل ذوق جمع ہوتے تھے اور معرفت کی چیزیں بجاتے تھے ایک دن ان کے کسی بزرگ کی وفات کے ہیں ...

مولوی شاہ عبد العزیز کا گھرانا اور یہ خاندان ایک محلے میں رہتے تھے۔ ان کے والد مرحوم کے زمانے میں شاہ صاحب عالم طفولیت میں تھے۔ ایک دن اس جلسے میں چلے گئے اور خواجہ صاحب کے پاس جا بیٹھے، ان کی مرید بہت سی کسبیاں بھی تھیں اور چونکہ اس وقت رخصت ہوا چاہتی تھیں باوجودیکہ مولوی صاحب بچہ تھے مگر ان کا تبسم اور طرز نظر دیکھ کر خواجہ صاحب اعتراض کو پا گئے اور کہا کہ فقیر کے نزدیک تو یہ سب ماں بہنیں ہیں ۔

مولوی صاحب نے کہا کہ ماں بہنوں کو عوام الناس میں لے کر بیٹھنا کیا مناسب ہے "

(آب حیات صفحہ ۱۸۷)

اس واقعہ سے شریعت اور طریقت کے باہمی تعلقات ہی پر روشنی نہیں پڑتی بلکہ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ کس طرح صوفیوں کی خانقاہیں جملہ فنون کی مرکز بنی ہوئی تھیں یہی قوال شاعروں کے کلام کو ایک جگہ سے دوسری جگہ لے جاتے تھے اور انہیں کی داد سخن سے شعرا کو شہرت اور کمال کی سندیں ملتی تھیں چنانچہ ولی اور میر کا کلام ایک شہر سے دوسرے شہر تک سوغات کے طور پر جاتا تھا۔

اس مختصر سے خاکے سے اتنا اندازہ ضرور ہو سکتا ہے کہ تصوف نے اردو شاعری کا ذہنی پس منظر بنانے میں کافی اہم حصہ لیا ہے اور تصوف کی اصطلاحیں، اس کی تعلیں اور تصورات بڑی تیزی سے اردو شاعری میں منتقل ہوتے رہتے تھے کہ وہ لوگ بھی جو صوفی نہیں تھے، تصوف کو "برائے شعر گفتن خوب است" کہہ کر اختیار کرنے لگے، اس طرح کلاسیکی ادب کے مطالعہ اور اس کے سماجی رخ کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ اس انقلابی طریقے کو بھی سامنے

رکھا جائے جو سماج کو سکہ بندی سے بچانے میں تصوف اور اس کی اصطلاحوں نے ادا کیا ہے۔

تصوف کے مطالعے اور اردو ادب پر اس کے اثرات کے بارے میں صحیح نقطۂ نظر کیا ہو سکتا ہے؟ کیا تصوف کو محض نفی خودی، اوہام پرستی اور انحطاط پذیری کا فلسفہ کہہ کر رد کرنا مناسب ہوگا؟ اس میں شک نہیں کہ تصوف اپنی ابتدائی شکل میں اسلامی شریعت سے الگ کوئی حیثیت نہیں رکھتا، لیکن جب اس نے ایک منفرد اور امتیازی نظام کی شکل اختیار کی اور اس وقت اس کی اصل روح احتجاجی تھی خود انکاری اور مجہولیت تھی وہ شریعت اور ریاست کے جبر کے خلاف آواز اٹھاتا ہے، جبر اور جاگیردارانہ قدروں کے شکنجے کو توڑنے کے لئے وہ رندی اور "بجاکم خوں غلطیدن" کا سبق دیتا ہے اور ایک حوصلہ بخش اور انقلابی عمل بن کر سامنے آتا ہے۔

اردو شاعری پر اس کے اثرات سے بحث کرتے ہوئے عوام پر تصوف کے اثرات پر زیادہ توجہ کرنے کی ضرورت ہے۔ عوام نے تصوف کو شریعت سے الگ نظام مانا ہے جہاں مولوی سے گھبرائے ہیں وہاں وہ صوفی کے ساتھ دل کا درد بانٹنے کے لئے پہنچے ہیں وحدت الوجود کی تعلیمات نے رواداری اور ہمہ گیر نقطۂ نظر کو رواج دیا اور عرفان عشق کے تصور نے مجازی اور حقیقی عشق اور انسان دوستی کو ہماری فکر کا محور بنا دیا۔

اس کا انکار نہیں کیا جا سکتا کہ صوفیوں کا ادارہ اپنے انحطاطی دور میں مختلف قسم کی خرابیوں کی آماجگاہ بن کر رہ گیا۔ تصوف بھی بہت کچھ ظاہر پرستی میں گرفتار ہو چکا تھا۔ مزار پرستی، سماع پرستی، تعویذ، گنڈے، نذر و نیاز اور توہمات نے تصوف کی باطنیت، روحانی آہنگ اور تزکیۂ نفس کی تعلیمات کو نچلی سطح پر لا ڈالا اور یہ ایک مریضانہ شخصی اور مجہولیت پسند تحریک بن کر رہ گئی۔

لیکن ان تمام کمزوریوں کے باوجود تصوف کی حیات آفریں روایات کو فراموش نہ کرنا چاہیے، جو تحریک مادی آسودگی کو ٹھکرا کر نفس کشی اور ریاضت کی تعلیم دے، درباروں کے تعیش کے برخلاف عوام کے دکھ درد سے رشتے جوڑے، عیش و نشاط کی جگہ خراب رہنے اور قربانی کرنے کا حوصلہ بخشے وہ محض انحطاطی نہیں ہو سکتی۔

جس تصوف نے ہماری شاعری کی تشکیل کی ہے اس کی روح سماجی احتجاج ہے جس وقت تک اس سماجی احتجاج کے آہنگ کی پیروی نہ کی جائے گی اس وقت تک ہماری

غزل کی اصطلاحات اور ہمارے کلاسیکی ادب کی صحیح نظریاتی سمت متعین کرنے میں خاطر خواہ کامیابی نہ ہوسکے گی ؛

اصول سوانح نگاری اور حالیؔ

سوانح حیات افراد کی زندگی کی تاریخ ہے ۔ اس میں نمایاں اور ممتاز ہستیوں کی زندگی کے واقعات پیش کئے جاتے ہیں ۔ ایڈمنڈ گروس (EDMUND GROSS) کا قول ہے کہ "سوانح حیات زندگی کے سفر میں روح کی ایک سچی تصویر ہے"[ل] ۔ اس لحاظ سے سوانح حیات بھی ایک قسم کی تاریخ ہے مگر تاریخ اور سوانح حیات میں فرق ہے ۔ تاریخ کی بنیاد واقعات پر ہوتی ہے ۔ اور سوانح حیات کی بنیاد احساسات و جذبات پر ۔ سوانح حیات کا ہیرو اپنے ہم عصر افراد سے بلند ۔ نیک سیرت اور وسیع النظر ہوتا ہے ۔ مگر تاریخ میں واقعات کا تسلسل قائم رکھنے کے لئے ایسے اشخاص کا بھی ذکر کیا جاتا ہے جو کسی خاص شخصیت کے مالک نہیں ہوتے ہیں ۔ اس کے علاوہ تاریخ اور سوانح حیات میں تفصیلات کے اعتبار سے بھی فرق ہے ۔ تاریخ صرف افراد کا تذکرہ وہاں تک کرتی ہے جہاں تک اس کا تعلق کسی خاص واقعہ سے ہوتا ہے مگر سوانح حیات میں ہیرو کی زندگی کے ہر پہلو کو واضح کیا جاتا ہے ۔ سر ایڈورڈ گوس (SIR EDWORD GOOSE) نے "تاریخ اور سوانح حیات میں ایک اور فرق بتایا ہے" تاریخ تعصب اور طرفداری سے پاک ہوتی ہے مگر سوانح حیات میں غیر شعوری طور پر تعصب اور طرفداری کے عناصر داخل ہو جاتے ہیں ۔ کیونکہ سوانح نگار کو اپنے ہیرو سے عقیدت ہوتی ہے

سوانح حیات کو ہم چار نقطہ نظر سے دیکھ سکتے ہیں ۔ اول تو سوانح حیات کی ایک "تاریخی حیثیت" ہوتی ہے اس لحاظ سے سوانح حیات میں سچے واقعات کا ذکر ہونا چاہئے ۔ دوسرے سوانح حیات کو انفرادی نقطہ نظر سے بھی دیکھا جاسکتا ہے ۔ اس لحاظ سے ہیرو کو اپنے ہمعصروں سے ممتاز اور نمایاں ہونا چاہئے اور جملہ محاسن کا مجموعہ ہونا چاہئے تاکہ دوسروں کے سامنے

ل BIOGROPHY IS A FAITH FULL PORTRAIT OF A SOUL IN ITS ADVENTURES THROUGH LIFE.

وہ مثال بن سکے اس کے علاوہ سوانح حیات کو ہم ادبی نقطہ نظر سے بھی دیکھ سکتے ہیں ۔ اس صورت میں سوانح حیات میں وہ تمام خوبیاں ہونا چاہئیں جن سے کسی زبان کا ادب ایک اعلیٰ اور بلند مقام حاصل کرتا ہے ۔ آخر میں سوانح نگاری کو ہم سائنسی نقطہ نظر سے بھی دیکھ سکتے ہیں ۔ اسکا مطلب یہ ہے کہ مصنف کے بیان میں سائنسی عینیت اور قطعیت ہونا چاہئے ۔

قدیم دور کی سوانح نگاری اور جدید دور کی سوانح نگاری میں فرق ہے ۔ قدیم دور میں مصنف اپنے ہیرو کو اس قدر بلند کر کے پیش کرتا تھا کہ اسپر انسانی خصوصیات کا اطلاق مشکل سے ہو سکتا تھا ۔ وہ اسمیں مافوق الفطرت خصائل کو داخل کرتا تھا اور اس طرح ہیرو ہم کو کسی دوسری دنیا کا باشندہ معلوم ہوتا تھا ۔ مگر موجودہ دور میں یہ نظریہ باطل قرار دیا جا چکا ہے ۔ اب سوانح حیات کا ہیرو ہمیں جیسا گوشت و پوست کا انسان ہوتا ہے وہ اسی دنیا کی فضا میں سانس لیتا ہے اور اس کی عادات و خصائل کا تعلق اسی مادی دنیا سے ہوتا ہے ۔ لیکن پھر بھی عام انسان کی بہ نسبت کچھ نمایاں خصوصیات ہوتی ہیں اس لئے اس کا کردار تمثیلی ہوتا ہے اور دوسروں کیلئے مشعل راہ کا کام کرتا ہے ۔ اسی لئے سر سڈنی لی (SIR SIDNEY LEE) سوانح حیات کے ہیرو کے بارے میں کہتا ہے ۔ ہیرو کو ایسا ہونا چاہئے جس کو سنجیدہ ۔ مکمل اور کسی حد تک نمایاں کہا جا سکے[۱] ۔

سوانح نگاری کا فن آسان نہیں ہے ۔ اس کے لئے سوانح نگار میں چند خصوصیات کا ہونا لازمی ہے سب سے پہلے سوانح نگار کو صداقت سے کام لینا چاہئے بالویل کا یہ قول کہ "سوانح نگار کو صداقت کا پرستار ہونا چاہئے[۲] ۔ سوانح نگار کے لئے قطب نما کا کام کرتا ہے ۔ دراصل انسان میں خوبیاں اور خامیاں دونوں ہوتی ہیں اس لئے سوانح نگار کا فرض ہے کہ اپنے ہیرو کے دونوں پہلوؤں پر روشنی ڈالے صرف خوبیوں کو ظاہر کرنا اور خامیوں کو چھپانا غلط اصول ہے اسی طرح صرف خامیوں کو ظاہر کرنا اور خوبیوں پر پردہ ڈالنا بھی اصول سوانح نگاری کے منافی ہے ۔

سوانح نگار کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ اپنے ہیرو کی تعریف میں کسی قسم کی طرفداری

---

[۱] THE HERO MUST BE ONE, WHO MAY BE COLLED SERIOUS, COMPLETE AND OF A CERTAIN MAGNITUDE.

[۲] THE BIOGRAPHY MUST BE THE SATARY OF TRUTH.

سے کام نہ لے۔ مثلاً اس کو خاندانی طرفداری نہ برتنا چاہیئے۔ یعنی اگر ہیرو کا تعلق اس کے خاندان سے ہے تو سوانح نگار کو اس کی بے جا تعریف نہ کرنا چاہیئے۔ اور اس کے خاندان کو برتر ثابت کرنے کے لیئے مبالغہ سے کام نہ لینا چاہیئے۔

اسی طرح سے اگر ہیرو کسی اعلیٰ عہدے پر فائز ہے تو اس سے مرعوب ہو کر بھی تعریف نہ کرنا چاہیئے۔ اگر سوانح حیات کا ہیرو قدیم عہد سے تعلق رکھتا ہے اس صورت میں مصنف کو تاریخی طرفداری سے گریز کرنا چاہیئے غرضیکہ مصنف کو ہیرو پرستی کے جذبہ سے پرہیز کرنا چاہیئے۔

سوانح نگار میں اپنے ہیرو کی طرف سے دلچسپی اور ہمدردی کا بھی جذبہ ہونا چاہیئے۔ اگر سوانح نگار کو اپنے ہیرو سے دلچسپی نہیں ہے تو وہ کاوش اور محنت سے اسکے حالات معلوم کرنے کی کوشش نہیں کرے گا۔ ایسی صورت میں سوانح حیات بالکل سطحی اور رسمی ہوکر رہ جائے گی۔ اسکے ساتھ ہی سوانح نگار کے لیئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ ہیرو کے حالات اور ماحول کا ہمدردی کے ساتھ جائزہ لے اور اسباب وعلل سے بحث کرے۔ اسکا مطلب یہ نہیں ہے کہ وہ ہیرو کے عیوب پر پردہ ڈالنے کی کوشش کرے۔ بلکہ اسکو چاہیئے کہ وہ اس کے عیوب کے اسباب معلوم کرنے کی کوشش کرے اور اس کی مجبوریوں اور کمزوریوں کو بھی مدنظر رکھے۔

سوانح نگار کو ہیرو کی سوانح حیات لکھنے کے سلسلے میں ایک بات کا اور بھی دھیان رکھنا چاہیئے اس کو یہ بھی معلوم کرنے کی ضرورت ہے کہ اسکے ہیرو پر اسکے خاندانی اثرات کہاں تک غالب ہیں۔ کیونکہ ہیرو کو بہت سی خوبیاں اور خامیاں وراثتاً ملتی ہیں جن کا اثر اسکے کردار پر پڑتا ہے۔

سوانح نگار کے لیئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ واقعات کو صحت کے ساتھ پیش کرے۔ اس سلسلہ میں اسکو مستند کتب کا مطالعہ کرنا ہوگا۔ اس قسم کی کتب جو تاریخی نقطہ نظر سے معتبر نہیں ہیں اس کے لیئے مفید ثابت نہیں ہوں گی۔ لہذا کتابوں کے انتخاب میں بھی اس کو ہوشیاری اور بیدار مغزی سے کام لینے کی ضرورت ہے۔

سوانح نگار کے سامنے ایک اور بھی خطرہ ہوتا ہے وہ بعض اوقات اپنے ہیرو کو ایک مبلغ یا ناصح کے رنگ میں پیش کرتا ہے۔ دراصل یہ رجحان خطرناک ہے۔ اور ادب

کے لیے نقصان دہ ہے۔
سوانح نگار کو ہیرو کے اصل واقعات پیش کر دینا چاہیئے۔ ناظرین بذات خود ان واقعات سے نصیحت اور عبرت حاصل کر لیں گے۔ ادب میں تبلیغی اور ناصحانہ انداز ہمیشہ نفع کے بجائے ضرر پہنچاتا ہے۔ سوانح نگار کو اس گر سے واقف ہونے کی ضرورت ہے۔
اسکے علاوہ سوانح نگار کو ایک اچھا ادیب ہونے کی ضرورت ہے اسکو اپنی تحریر میں دلکشی اور جاذبیت پیدا کرنا چاہیئے۔ اس کی زبان میں سلاست اور روانی ہونا چاہیئے۔ اپنی تحریر میں دلکشی پیدا کرنے کے لیئے وہ ظرافت سے بھی کام لے سکتا ہے۔ بعض وقت ظرافت کی چاشنی تحریر میں جان ڈال دیتی ہے دراصل سوانح حیات صرف فرسودہ اور مردہ واقعات کی فہرست نہیں ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے سوانح نگار کو چاہیئے کہ وہ اپنے بیان میں فکر و فن کی آمیزش کرے۔
آخری بات سوانح نگار کے لیئے یہ ضروری ہے کہ اس کی تصنیف میں اختصار ہونا چاہیئے اس کو بیجا طوالت سے گریز کرنا چاہیئے۔ اور مختلف واقعات کا اعادہ نہ کرنا چاہیئے۔ سوانح حیات جس قدر مختصر ہوگی اتنی ہی مفید اور دلکش ہوگی۔
سوانح نگاری کے اصول معلوم کرنے کے بعد اس بات کی ضرورت ہے کہ ان اصولوں کی روشنی میں حالی کو بحیثیت سوانح نگار کے جانچا جائے۔ یہاں اس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ اردو ادب میں سوانح حیات بہت کم لکھی گئی ہیں حالی پہلے شخص ہیں جنھوں نے باقاعدہ سوانح حیات لکھی ہے ان سے قبل شعرا اور علماء کے حالات مختلف تذکروں میں ملتے ہیں۔ مگر وہ نامکمل اور تشنہ ہیں اردو میں سوانح حیات کی کمی کا ایک بڑا سبب ہے اردو ادب ہمیشہ فارسی ادب کا خوشہ چین رہا ہے۔ اور خود فارسی ادب میں سوانح نگاری کی طرف بہت کم توجہ کی گئی ہے۔ اور جو چند سوانح عمریاں لکھی گئی ہیں وہ مبالغہ سے خالی نہیں ان میں ہیرو کو مافوق الفطرت دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ مثلاً المنور نے اپنے دادا ابوسعید ابوالخیر کی جو سوانح حیات لکھی ہے اس میں انھوں نے یہاں تک ثابت کر دیا ہے کہ موت کے بعد ابوسعید ابوالخیر کو جب کفن پہنایا گیا تو ان کی ایک ران کھلی رہ گئی لہذا وہ پھر زندہ ہو گئے اور اپنی کھلی ران کی طرف خواجہ عبدالکریم کو اشارہ کیا اور اس کے ڈھکنے کے لیئے حکم دیا۔ ظاہر ہے کہ وہ واقعہ قابل اعتبار نہیں ہے۔

عربی ادب میں بھی سوانح حیات بہت کم لکھی گئی ہیں مگر جو بھی لکھی گئی ہیں ان میں مبالغہ آمیزی سے کام نہیں لیا گیا ہے بلکہ صحیح حالات و واقعات پیش کئے گئے ہیں۔ مگر اردو ادیبوں نے عربی سوانح نگاری کی طرف توجہ نہیں کی انگریزی ادب میں سوانح نگاری کے نمونے موجود تھے مگر ہمارے ادیبوں کو ان سے کما حقہ آگاہی حاصل نہیں تھی اس لئے وہ ان سے مستفید نہ ہو سکے۔

بہر حال حالی نے جب سوانح نگاری کی بنیاد اردو میں ڈالی اس وقت ان کے سامنے کوئی اچھا نمونہ موجود نہ تھا۔ تاہم یہ حالی کی سلامت روی کی دلیل ہے کہ انھوں نے سوانح نگاری کے اصولوں کو حتی الامکان برتنے کی کوشش کی۔

حالی نے سوانح نگاری کی پانچ کتابیں لکھی ہیں " سوانح عمری حکیم ناصر خسرو" جو ۱۸۸۲ء میں لکھی تھی اب وہ نایاب ہے۔ حکیم ناصر خسرو ابتدائی سلجوقی عہد کا ایک شاعر سیاح اور مبلغ گذرا ہے۔ وہ اسمٰعیلی فرقہ سے متعلق تھا اسکا سفرنامہ بہت مشہور ہے۔ اس سفر نامہ سے اس دور کے مذہبی لسانی، اور اقتصادی حالات کا پتہ چلتا ہے خصوصًا فاطمی خلیفہ المستنصر باللہ کی سلطنت پر کافی روشنی پڑتی ہے۔ اس سفر نامہ کو ۱۸۸۱ء میں اسچیفر (SCHEFER) نے پیرس سے شائع کیا تھا اور ۱۸۸۲ء میں حالی نے سوانح عمری حکیم ناصر خسرو لکھی۔ یہ بات تحقیق طلب ہے کہ حالی نے اسچیفر کے سفر نامہ سے متاثر ہو کر یہ سوانح حیات لکھی یا خود ہی اپنے شوق سے لکھی۔

حالی نے " حیات سعدی" ۱۸۸۶ء میں لکھی۔ یہ کتاب کافی مقبول ہوئی۔ ایران میں اسکا فارسی جدید میں ترجمہ کیا گیا۔ لیکن جب یہ کتاب ہندوستان میں شائع ہوئی اس وقت لوگوں نے اعتراضات کئے کہ حالی نے سعدی کو ہیرو مان کر ان کی خوبیاں بیان کی ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ حالی نے سعدی کی مقبولیت اور انکی رنگا رنگی شخصیت سے متاثر ہو کر حیات سعدی لکھی لیکن سعدی کی ذات ان محاسن کی حامل تھی اس لئے ہیرو پرستی کا کوئی سوال پیدا نہیں ہوتا۔

حیات سعدی کا اسلوب بھی شگفتہ ہے۔ اسکے انداز بیان میں جو شگفتگی ہے اس کا سبب یہ ہے کہ سعدی کی شخصیت خود ہی بہت دلچسپ تھی۔ تاہم یہ سوانح حیات اور زیادہ دلکش ہو سکتی تھی اگر حالی رنگینیٔ طبع سے کام لیتے مگر چونکہ حالی ایک سنجیدہ

اور متین آدمی تھے اس لئے حیات سعدی میں بھی خاطر خواہ رنگینی اور شگفتگی نہ پیدا کر سکے۔

دوسری حالی کی سیرت نگاری کی کتاب "یادگار غالب" ہے جو انھوں نے ۱۸۹۷ء میں لکھی۔ یہ کتاب حالی کی عقیدتمندی اور خلوص کی آئینہ دار ہے۔ دراصل حالی سے بہتر اور کوئی غالب کی سوانح حیات نہیں لکھ سکتا تھا کیونکہ حالی غالب کے شاگرد اور ہم صحبت رہے ہیں۔ حالی کی تمام سوانح عمریوں میں "یادگار غالب" بہت اہم ہے۔ کیونکہ اسکا تعلق خالص اردو ادب سے ہے جبکہ حیات سعدی کا تعلق فارسی ادب سے ہے۔ اور حیات جاوید کا تعلق بڑی حد تک سیاست سے ہے۔ یادگار غالب کو حالی نے دو حصوں میں تقسیم کیا ہے پہلے حصہ میں مرزا غالب کی زندگی کے حالات اور اخلاق وعادات کا بیان ہے اور دوسرے حصہ میں مرزا کے کلام سے بحث کی گئی ہے۔ "یادگار غالب" پہلی تصنیف ہے جو مرزا کے خاندانی حالات پر واضح طور سے روشنی ڈالتی ہے۔ حالی نے ان کے خاندان کا سلسلہ تورابن فریدوں تک پہنچایا ہے۔ اور اس طرح ان کی خاندانی عظمت کو ہمارے سامنے پیش کیا ہے۔ حالی کے بعد دیگر نثر نگاروں نے بھی غالب کے خاندان پر روشنی ڈالی ہے۔ مثلاً مالک رام نے "ذکر غالب" میں انکے خاندان کا شجرہ پیش کیا ہے۔ اس کے علاوہ خواجہ قمرالدین راقم نے بھی ان کے خاندانی حالات بیان کئے ہیں۔ مگر حالی کو اولیت حاصل ہے۔

حالی نے غالب کی شاگردی کا بھی ذکر کیا ہے اور خاص طور سے یہ بتایا ہے کہ غالب نے عبدالصمد سے فارسی اور عربی کا استفادہ کیا ہے۔ مگر حالی کی ذہانت اور قوت تنقید کا اس سے پتہ چلتا ہے کہ انھوں نے غالب کے بیان میں تضاد محسوس کر لیا کیونکہ غالب نے ایک جگہ خود لکھا ہے کہ مجھ کو مبداء فیاض کے سوا کسی سے تلمذ نہیں ہے۔ حالی کا یہ شک صحیح نکلا اور اب یہ بات پایہ ثبوت کو پہنچ چکی ہے کہ عبدالصمد محض غالب کا زائیدۂ طبع ہے قاضی عبدالودود نے اپنے مضمون "ہرمزد ثم عبدالصمد" میں یہ بات ثابت کر دی ہے کہ دراصل عبدالصمد کوئی شخص نہیں تھا۔ اور نہ فارسی کی کتب میں اس شخص کا ذکر ملتا ہے۔ لہٰذا یہ شخص صرف غالب کی طبیعت کی پیداوار ہے۔

حالی نے نہایت دلچسپ انداز میں غالب کے سفر کلکتہ کا ذکر کیا ہے اور اہل کلکتہ کے مجادلہ کا بھی نقشہ کھینچا ہے۔ اس کے ساتھ حالی نے غالب کے قیام لکھنؤ کا بھی ذکر کیا ہے۔ اور یہ سارے بیانات اس قدر محاکاتی انداز میں پیش کئے ہیں جس سے ان کی تحریر

میں دلکشی پیدا ہو گئی ہے۔

حالی نے غالب کی بدیہہ گوئی کا بھی واقعہ پیش کیا ہے کہ انھوں نے کس طرح ایک صاحب کی فرمائش پر چکنی ڈلی پر فی البدیہہ اشعار کہہ دیئے اس طرح سے حالی نے غالب کی زود گوئی کا بھی ثبوت پیش کر دیا ہے۔

ایام غدر میں غالب کو جن مصائب کا سامنا کرنا پڑا ہے ان کی صاف اور واضح تصویر ہم کو "یادگار غالب" میں ملتی ہے۔ خصوصاً جہاں غالب کے چھوٹے بھائی مرزا یوسف کی موت کا ذکر کیا ہے وہ بہت دردناک ہے۔

حالی نے نہایت وضاحت کے ساتھ غالب کی تصنیف "قاطع برہان" کا بھی ذکر کیا ہے جس میں انھوں نے "برہان قاطع" مصنفہ محمد حسین تبریزی کی غلطیوں پر روشنی ڈالی ہے۔

اس سلسلہ میں غالب کے خلاف دہلی میں جو ایک ہنگامہ برپا ہو گیا تھا۔ اور پھر غالب نے عدالتی چارہ جوئی حاصل کی تھی ان سب کی تفصیلات یادگار غالب میں ملتی ہیں۔ اسمیں کوئی شک نہیں کہ حالی کے وقت تک اس مقدمہ کی روئداد کا پتہ نہیں چل سکا تھا۔ لیکن اب اس کی پوری فائل دستیاب ہے اور ڈاکٹر مولوی عبدالحق نے اس فائل کی نقل بھی شائع کر دی ہے جو احوال غالب مرتبہ ڈاکٹر مختار الدین آرزو میں شامل ہے۔ لیکن اس مقدمہ کی طرف پہلی بار حالی ہی نے اشارہ کیا تھا۔ خود ڈاکٹر مولوی عبدالحق نے اس مضمون کے سلسلہ میں یادگار غالب کے حوالے دیئے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ غالب کا کوئی بھی نقاد یادگار غالب کے بغیر آگے نہیں بڑھ سکتا۔

مرزا کے اخلاق و عادات و خیالات کے بارے میں حالی نے پہلی بار قلم اٹھایا اور اس قدر تفصیل سے لکھا کہ مرزا کی روزانہ زندگی کے سارے پہلو ہمارے سامنے آگئے۔ اور ظاہر ہے کہ حالی سے بہتر ان کی روزانہ کی زندگی کو کوئی دوسرا نہیں پیش کر سکتا تھا۔ حالی نے غالب کی دوست نوازی، مروت، ظرافت، خودداری، حق پسندی، راست گفتاری، کا تذکرہ نہایت ہی دلکش انداز میں کیا ہے۔ اور مختلف لطیفوں سے بیانات کی لطافت میں جان ڈال دی ہے۔

حالی نے غالب کی خوراک اور ناؤ نوش کا بھی ذکر کیا ہے انھوں نے مختلف قصوں سے یہ بھی ثابت کیا ہے کہ غالب کو آم بہت پسند تھے۔

حالی نے مرزا کے مذہب پر بھی روشنی ڈالی ہے اور انکے مسلک کو جرأت کے ساتھ واضح کیا ہے۔ یہاں پر ان کا مقابلہ آزاد سے کیا جا سکتا ہے۔ آزاد نے ذوق کے ساتھ اپنی عمر کا بیشتر حصہ بسر کیا ہے مگر ان کو ذوق کے مذہب کے بارے میں علم نہ ہو سکا۔ یا انھوں نے مصلحتاً ذوق کے مذہب سے بحث نہیں کی۔ مگر حالی ایک صداقت پسند سوانح نگار ہیں۔ انھوں نے صفائی کے ساتھ کہہ دیا کہ زیادہ تر غالب کا میلان طبع تشیع کی طرف پایا جاتا تھا۔

حالی نے غالب کی تقریظ نگاری پر بھی روشنی ڈالی ہے اور یہ ثابت کیا ہے کہ غالب ایک خوددار انسان تھے اس لئے وہ تقریظ میں کبھی سے کام نہ لیتے تھے۔ اس لئے انھوں نے مرزا تفتہ کو صاف صاف لکھ دیا کہ "وہ روش ہندوستانی فارسی لکھنے والوں کی مجھکو نہیں آتی کہ بالکل بھاٹوں کی طرح لکھنا شروع کروں۔"

حالی نے غالب کے خانگی تعلقات پر بھی روشنی ڈالی ہے اور انھوں نے اس امر کو واضح کر دیا ہے کہ چونکہ شوخی اور ظرافت غالب کی گھٹی میں پڑی تھی اس لئے انکی زبان و قلم سے بیوی کی نسبت اکثر ایسی باتیں نکل جاتی تھیں جن کو ناواقف آدمی نفرت یا بے تعلقی پر محمول کر سکتا ہے۔ ممکن ہے کہ حالی نے غالب اور امراؤ بیگم کے خراب تعلقات پر کبھی غور نہ کیا ہو مگر اب یہ بات قریب قریب تسلیم کی جا چکی ہے کہ غالب اور امراؤ بیگم کے تعلقات اچھے نہ تھے۔ حمید احمد خاں نے تفصیل کے ساتھ اپنے مضمون "امراؤ بیگم" میں دونوں کے تعلقات سے بحث کی ہے اور مختلف دلائل سے یہ ثابت کیا ہے کہ دونوں کے تعلقات خوشگوار نہ تھے۔

اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ موجودہ زمانہ کی تحقیق نے یادگار غالب کے بہت سے واقعات کی تردید کی ہے مگر اس سے حالی کی سوانح نگاری پر دھبہ نہیں آتا ہے۔ کیونکہ اس وقت تک ان نئی تحقیقات کا وجود نہ تھا دیکھنا یہ ہے کہ حالی کو جس قدر واقعات معلوم تھے ان کو انھوں نے کس قدر صحت اور صداقت کے ساتھ پیش کیا ہے اور اس لحاظ سے حالی نے کہاں تک کامیابی حاصل کی ہے۔

حالی نے یادگار غالب کے دوسرے حصہ میں مرزا غالب کی شاعری سے بحث کی ہے۔ اور ان کی خصوصیات کلام کو پیش کیا ہے۔ انھوں نے غالب کے خیالات عاشقانہ، صوفیانہ،

اور فلسفیانہ اشعار پر روشنی ڈالی ہے اور ہم کو بتایا ہے کہ ان اشعار میں کس قدر جدت اور ندرت پائی جاتی ہے۔ اس طرح سے حالی نے غالب کو محض گل و بلبل، اور وصل و فراق، ہی کا شاعر نہیں بتایا ہے بلکہ ایک نکتہ رس، رمز شناس، اور حقیقت آشنا شاعر کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔

حالی نے غالب کی نادر تشبیہات اور اچھوتے استعارات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ انھوں نے غالب کے ان اشعار کو خاص طور سے واضح کیا ہے۔ جن میں دوہرے مطالب پائے جاتے ہیں۔ غزل کے علاوہ حالی نے غالب کے قطعات اور ان کی رباعیات سے بھی بحث کی ہے اور آخر میں ان کی نثر نگاری پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ اس طرح سے حالی نے غالب کو بحیثیت شاعر اور نثر نگار کے ایک بلند مرتبہ پر فائز کیا ہے۔

حالی سے قبل کسی نے غالب کی شخصیت کو اس طرح اجاگر نہیں کیا تھا۔ لہذا یہ بھی حالی کا ایک قابل قدر کارنامہ ہے اگرچہ حالی کے بعد ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری نے "محاسن کلام غالب" میں شوکت سبزواری نے "فلسفہ غالب" میں مرزا محمد عسکری نے "غالب کی شاعری" میں اور جعفر علی خاں اثر نے "مطالعہ غالب" میں غالب کے دیگر نکات کو پیش کیا ہے۔ مگر یہ سب نقش ثانی کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کتب کی موجودگی میں بھی یادگار غالب کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔

یادگار غالب کے جملہ محاسن کو اوپر بیان کر دیا گیا ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ اس تصنیف میں سوانح نگاری کی تقریباً تمام خوبیاں پائی جاتی ہیں۔ تاریخی نقطہ نظر سے یادگار غالب کے بہت سے واقعات صحیح ثابت ہوتے ہیں۔ انفرادی نقطہ نظر سے غالب کی شخصیت کے اس قدر واضح خدوخال پیش کئے گئے ہیں کہ ان کی حیات کے مختلف پہلوؤں پر بخوبی روشنی پڑتی ہے۔ اس کے علاوہ ادبی نقطۂ نظر سے یادگار غالب میں وہ ساری خوبیاں موجود ہیں جو کسی ادب کو بلند کرنے میں معاون ثابت ہوتی ہیں۔ یادگار غالب کا انداز بیان بھی بڑی حد تک شگفتہ ہے۔ اور اس میں ظرافت کی بھی جھلکیاں جا بجا پائی جاتی ہیں۔ یہ بات ضرور ہے کہ یہ ظرافت بالکل فطری نہیں ہے کیونکہ حالی ایک سنجیدہ آدمی تھے اور ظرافت کا اصل حق ادا کرنے سے قاصر تھے۔ تاہم یادگار غالب" بالکل روکھی پھیکی اور خشک کتاب نہیں ہے روانی اور سلاست کی وجہ سے اس کے انداز بیان میں شگفتگی آگئی ہے۔ اس کے علاوہ یادگار غالب میں بے جا طور پر غالب کی مدح نہیں کی گئی ہے اور نہ بلا

ضرورت ان کے نقائص کو ابھارا گیا ہے بلکہ غالب کو سماج کے ایک شریف، مہذب، اور تعلیم یافتہ فرد کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے اس طرح سے غالب کی شخصیت ہمارے سامنے مثالی بن جاتی ہے اور آئندہ کی نسلوں کے لئے ہدایت کا کام کرتی ہے۔ بغرضیکہ یادگار غالب سوانح نگاری کے اعتبار سے ایک بلند پایہ تصنیف ہے جو غالب اور حالی دونوں کی حیات ابدی کی ضامن ہے۔

حالی نے ۱۹۰۱ء میں "حیات جاوید" لکھی یہ حالی کی سوانح نگاری کی تیسری کتاب ہے جس میں حالی نے سرسید احمد خاں کی زندگی کے حالات پیش کئے ہیں۔ پہلے حصہ میں سرسید کے حالات زندگی تفصیل کے ساتھ بیان کئے گئے ہیں اور دوسرے حصہ میں ان کے ملکی اور قومی کارناموں کو پیش کیا گیا ہے۔ اس کتاب پر سب سے زیادہ اعتراضات کئے گئے ہیں اور سب سے بڑے معترض مولانا شبلی تھے۔ جب یہ کتاب شائع ہوئی تو شبلی نے اس کے بارے میں مندرجہ ذیل خیالات کا اظہار کیا۔

"حیات جاوید" میں حالی نے یک رخی تصویر کھینچی ہے۔ اکثر لوگوں کا خیال ہے کہ کسی کے معائب دکھانا تنگ خیالی اور بدنیتی ہے لیکن اگر یہ صحیح ہے تو موجودہ یورپ کا مذاق اور علمی ترقیاں سب برباد ہو جائیں۔ پھر ایشیا کی شاعری میں کیا برائی ہے سوائے اسکے کہ وہ محض دعویٰ کرتے تھے اور واقعات کی شہادت پیش نہیں کرتے تھے۔ بہر حال حیات جاوید کو میں مدلل مداحی سمجھتا ہوں"۔

شبلی نے حیات جاوید کو مدلل مداحی قرار دیا ہے مگر شبلی خود بھی اسی مرض میں گرفتار ہیں۔

موازنہ انیس و دبیر میں شبلی نے انیس کو ہیرو مان کر دبیر کو جیت کرنے کی کوشش کی ہے۔ انیس کی بے جا تعریف بھی ایک قسم کی مدلل مداحی تصور کی جا سکتی ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ ہندوستان میں بے لاگ تبصرت کا زمانہ اس وقت تک نہیں آیا تھا چنانچہ علامہ آزاد مولانا بشیر، اور مولوی ذکاءاللہ وغیرہ بھی بے لاگ تنقید کی جرأت نہیں رکھتے تھے۔ اس نکتہ کی طرف خود حالی نے حیات جاوید کے دیباچہ میں اشارہ کر دیا ہے۔ انھوں نے بتایا ہے کہ ابھی ہندوستان میں وہ وقت نہیں آیا ہے کہ بایوگرافی کرٹکل طریقہ سے لکھی جاتے کیونکہ ہیرو میں کسی عیب یا خطا کے معلوم ہو جانے سے اس کی خوبیوں

اور خصلتوں پر پانی پھر جاتا ہے۔

اس کے علاوہ حالی نے اس امر سے بھی ہم کو آگاہ کیا ہے کہ جنھوں نے اس موج خیز اور پر آشوب دریا کی منجدھار میں اپنی ناؤ نہیں ڈالی اور کنارے کنارے ایک گھاٹ سے دوسرے گھاٹ صحیح وسلامت جا اترے وہ لوگ طوفان سے مقابلہ کرنے والوں کی دقتوں سے کس طرح واقف ہو سکتے ہیں سر سید احمد خاں نے چالیس سال قوم کی خدمت کی اس دوران میں ان سے لغزشیں بھی ہو سکتی ہیں مگر ان لغزشوں کو منظر عام پر پیش کرنا انکی خدمات سے منکر ہونا ہے۔

سیرت نگاری کے سلسلہ میں حالی کا ایک اور بھی نظریہ تھا۔ انکا خیال تھا کہ کسی خادم قوم کی برائیاں ظاہر کرنا قوم کو ذلیل کرنا ہے۔ اور آئندہ نسلوں کے سامنے برا نمونہ پیش کرنا ہے۔ اس لئے حالی زیادہ تر عیوب پر پردہ ڈالنے کی کوشش کرتے تھے۔ اس کے علاوہ وہ مرنجان ومرنج قسم کے انسان تھے اس لئے وہ کسی کی دل شکنی نہیں چاہتے تھے۔ یہی سبب ہے کہ زیادہ تر انھوں نے اپنے ہیرو کی خوبیاں بیان کی ہیں۔

غرضیکہ حالی کی تینوں سوانح عمریاں دلچسپ مفید اور بڑی حد تک اصول سوانح نگاری کے مطابق ہیں۔ دراصل حالی سوانح نگاری سے ایک خاص مناسبت رکھتے تھے۔ ان کا مزاج بڑی حد تک سائنسی تھا اس لئے ان کی ادبی انقط میں بھی سائنس کی عینیت اور قطعیت کارفرما تھی یہی سبب ہے کہ حالی سوانح نگاری میں کافی کامیاب رہے ہے۔ اسکے علاوہ چونکہ حالی ایک نقاد بھی تھے اس لئے ان کے تنقیدی شعور نے انکو سوانح نگاری کی وادی میں گمراہ ہونے سے بچا لیا۔

اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ حالی کی ان تصانیف میں رنگینی اور شگفتگی زیادہ نہیں پائی جاتی ہے بلکہ اس کے بجائے ایک قسم کی یکسانیت اور ہمواریت چھائی ہوئی ہے۔ لیکن اس کا سبب یہ ہے کہ حالی نثر کو نظم بنانے کے قائل نہ تھے۔ بلکہ وہ نثر میں سرسید کا استدلال اور توضیحی انداز بیان پسند کرتے تھے۔ اور انکی سوانح عمریوں میں استدلال اور صداقت موجود ہے۔ حالی نے اس طرح سے بڑی حد تک سوانح نگاری کے اصولوں کو برتا ہے۔ لہٰذا ہم یہ آسانی سے کہہ سکتے ہیں کہ حالی اردو ادب کے ایک بہت بڑے سوانح نگار ہیں ۔

نئے تذکرے

تذکروں کا دوسرا دور "آبِ حیات" سے شروع ہوتا ہے۔ قدیم تذکروں کی خصوصیتوں میں کچھ تھوڑا سا تغیر اور کچھ اضافہ، بس یہی ان تذکروں کا نیا پن ہے۔ قدیم تذکروں میں شعرا کا ذکر حروفِ تہجی کے اعتبار سے ہوتا تھا، نئے تذکروں میں مختلف دور قائم کئے جاتے ہیں۔ پراگندگی جو پرانے تذکروں کی روح رواں تھی، اب نہیں ملتی اور اب مختلف زمانوں کے شعرا یک وقت اکٹھا نہیں ہوتے۔ پرانے تذکروں میں اردو زبان کی پیدائش اور ترقی اور اس کے ارتقا کے مختلف مدارج کا ذکر نہیں ہوتا تھا۔ نئے تذکروں میں شاعروں کے ذکر کے ساتھ زبان اور زبان کی تاریخ پر بھی کچھ مواد ملتا ہے۔ پرانے تذکروں میں شاعروں کی زندگی اور شخصیت اور ان کے کلام کی مختصر سی تنقید ہوتی تھی، نئے تذکروں میں زیادہ تفصیل ہے۔

لیکن ان سب باتوں کے ہوتے ہوئے بھی نئے تذکروں کی تنقید کی دنیا میں زیادہ اہمیت نہیں۔ ان تذکروں میں بھی تنقید کی ماہیت اور اہمیت، اس کے اصول و ضوابط اور اغراض و مقاصد پر مفصل، گہری، تشفی بخش بحث نہیں ملتی۔ پھر شاعری کی ماہیت نظم کا صحیح مفہوم، شاعری اور زندگی کا لگاؤ۔ ایسے موضوعات بھی نظر نہیں آتے۔ اصلی کمی یہ ہے کہ ان تذکروں میں بھی گہری اور باریک ناقدانہ نظر سریع الحس طبیعت، باریک ادراک اور تمائز و محیط دماغ کا نقش قدم نہیں ملتا۔

تاریخ ادب اور ادبی تنقید کی مدد کرتی ہے تو مفید ہوتی ہے ورنہ نہیں۔ اور یہ اہمیت اس حالت میں برقرار رہتی ہے جب کہ اس میں تنقید کا جزو بھی شامل ہو۔ نئے تذکروں میں تاریخی حصہ زیادہ ہے۔ "آبِ حیات"، "گلِ رعنا" اور "شعر الہند" میں اردو زبان کی تاریخ کا ذکر ہوتا ہے۔ اردو کی پیدائش اور ترقی کی باتیں اٹھائی جاتی ہیں پھر اردو شاعری کا ظہور اور عروج دکھلایا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ زبان کی عہد بعہد ترقی اور تغیر اور پھر ارتقائے شاعری کے مختلف مدارج کا بیان ہوتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک دور دوسرے دور سے منسلک ہو جاتا ہے۔ شاعروں میں ربط نظر آتا ہے اور ان کی شاعری معلق نہیں

معلوم ہوتی۔ یعنی پہلی سی پراگندگی نہیں پائی جاتی۔
آزاد ”آبِ حیات“ میں اپنا مقصد بیان کرتے ہیں:۔

”تعجب ہوا کہ ایک بچہ شاہ جہانی بازار میں پھرتا ملے، شعرا اسے اٹھا لیں اور ملک میں پال کر پرورش کریں۔ انجام کو یہاں تک نوبت پہونچے کہ وہی ملک کی تصنیف و تالیف پر قابض ہو جائے۔ اسی حالت میں اس کے عہد بعہد کی تبدیلیاں اور ہر عہد میں اس کے باکمالوں کی حالتیں نظر آئیں جن کی وقتاً فوقتاً کی ترتیب نے اور اصلاح نے اس بچہ کو انگلی پکڑ کے قدم قدم آگے بڑھایا اور رفتہ رفتہ اس درجہ تک پہنچایا کہ جو آج حاصل ہے۔ صاف نظر آیا کہ ہر عہد میں وہ جدا جدا رنگ بدل رہا ہے اور اس کے باکمال تربیت کرنے والے وقتاً بوقتاً ترکیب اور الفاظ سے اسکے رفتار و اطوار میں اصلاحیں کر رہے ہیں۔ چنانچہ اسی لحاظ سے پانچ جلسے سامنے آئے۔۔۔ ہر ایک جلسہ میں صدر نشین اور ارکان انجمن نظر آئے کہ جن میں عہد بعہد کے بزرگوں کی رفتار گفتار وضع لباس جدا جدا ہے مگر اصلاح کے قلم سے کسی کا ہاتھ خالی نہیں۔۔۔۔ زبان مذکور کی ہر جلسہ میں نئی صورت نظر آئی کبھی بچہ، کبھی لڑکا، کبھی جوان مگر یہ معلوم ہوا کہ دیکھتا ہے تو انھیں کی آنکھوں سے دیکھتا ہے اور بولتا ہے تو انھیں کی زبان سے بولتا ہے۔“

یہ اتنے زمانے میں یہ تخیل نہیں نئے تذکروں کی ظاہری صورت بدل گئی ہے۔ ان تذکروں میں اُردو کی ابتدا، ترقی اور تبدیلی پر ضرورت سے زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ کسی زبان کی تاریخ، ابتدا اور ترقی، اور دوسری زبانوں کا اثر، یہ چیزیں دلچسپ ضرور ہیں لیکن انھیں تنقید سے کوئی خاص لگاؤ نہیں۔ تاریخ السنہ ایک مستقل علم ہے۔ اس علم اور تنقید کے میدان متحد نہیں۔ زبان کی تاریخ پیش کرنے سے تذکروں کی تنقیدی اہمیت نہیں بڑھتی، دلچسپی میں کچھ اضافہ والبتہ ہوتا ہے اور ان کی ظاہری صورت کچھ زیادہ مکمل نظر آتی ہے۔

دلچسپی میں اضافے کے ساتھ ایک کمی بھی نظر آنے لگی۔ پرانے تذکرہ نویس یہ کوشش کرتے تھے کہ جتنے شاعروں کا حال اور کلام مل سکے وہ اکٹھا کر دیئے جائیں۔ نئے تذکروں میں

یہ بات نہیں اسلیئے ان کی تاریخی اہمیت کم ہو جاتی ہے - اب جامعیت کا فقدان نہیں ہوتا ہر دور میں چند شاعروں کو چُن کر ان کی شاعری پہ رائے زنی ہوتی ہے - اس کے علاوہ نئے تذکروں میں بھی شاعروں کی سیاسی و معاشرتی عقلی زمین نہیں ملتی اور شاعروں کے کلام اور ماحول میں جو ربط ہوتا ہے اسے واضح نہیں کیا جاتا ان میں کبھی کبھار سیاسی و معاشرتی مناظر کی جھلک ملتی ہے لیکن یہ مناظر گویا غلطی سے مرتب ہو جاتے ہیں - ماحول کی صحیح اہمیت سے واقفیت نہیں ملتی - جو مناظر مرتب ہو جاتے ہیں وہ دلچسپ تو ضرور ہوتے ہیں لیکن ان کی کوئی خاص ادبی اہمیت نہیں ہوتی -

نئے تذکروں میں شاعروں کے حالات میں تفصیل سے کام لیا جاتا ہے - مشاہیر کے ذکر کو پھیلایا جاتا ہے - یہ بات تو لازمی ہے - ان کے پاس مواد زیادہ تھا - یہ پُرانے تذکروں کا فیض ہے کہ نئے تذکروں میں تفصیل زیادہ ہے - مثلاً میرؔ کا ذکر مصحفی کے تذکرۂ ہندی میں مختصر ہے لیکن "گل رعنا" میں یہی ذکر تفصیل کے ساتھ ہے - اسی طرح شخصیت کی تعمیر کی بھی کوشش ہوتی ہے اور صاف متعین ٹھوس لفظوں میں رنگین اور چمکدار لفظوں میں نہیں - آزادؔ اس معاملے میں سب سے آگے نکل گئے ہیں لیکن وہ زورِ طبیعت میں صحت کا خیال نہیں رکھتے - جو لفظی تصویریں وہ مرتب کرتے ہیں - وہ دلچسپ تو ضرور ہوتی ہیں لیکن اصل سے زیادہ مناسبت نہیں رکھتیں "- گل رعنا" میں میرؔ کی شخصیت کا لفظی نقشہ یہ ہے :-

> "وہ نہایت مہذب، زندہ دل، یار باش، انصاف پسند اور وضعدار آدمی تھے - میانہ قد، لاغر اندام، گندمی رنگ، ہر کام متانت اور آہستگی کے ساتھ کرتے - بات بہت کم اور وہ بھی آہستہ آواز میں نرمی اور ملائمت، مزاج میں قناعت اور غیرت حد سے بڑھی ہوئی صلاحیت و بر سرکاری کے ساتھ عادات و اطوار نہایت سنجیدہ و متین - ہر وقت محویت کا عالم طاری اپنے خیالات میں ڈوبے ہوئے بیٹھے رہتے "

اس قسم کی مثالیں پرانے تذکروں میں نہیں ملتیں - لیکن یہ تصویر اور اس قسم کی تصویریں بھی مردہ ہوتی ہیں - ان میں جان نہیں ہوتی - اسکے علاوہ شخصیت اور شاعری میں جو ناگزیر ربط ہوتا ہے اس کی صاف اور تشفی بخش بحث نہیں ملتی -

اب تنقیدی عنصر کو دیکھیئے تو نئے اور پُرانے تذکروں میں کچھ زیادہ فرق نہیں اصول کی کمی یہاں بھی ہے، ذاتی پسند و ناپسند یہاں بھی ہے، الفاظ اور محاورات کی صحت، قدم

عروضی کی پابندی یا عدم پابندی، معانی پھلپھسی سی نظر۔ یہ سب چیزیں یہاں بھی ہیں اسی لیے نئے تذکروں میں بھی صحیح اور بلند پایہ تنقید کی نمایاں کمی ہے۔ "گل رعنا" میں میر پر اسی قدر تنقید ہے "میر غزل کے بادشاہ ہیں، قصیدے کے مرد میدان نہیں۔ آزاد نے ٹھیک لکھا ہے کہ ان کے قصیدے کم ہیں اور اسی قدر درجہ میں کم ہیں۔ واسوخت لاجواب ہیں۔ فارسی میں فغانی یا وحشی، اردو میں میر صاحب کو واسوخت کا موجد تسلیم کیا گیا ہے۔" اس میں کوئی تنقید نہیں۔ اس عبارت کی دنیائے تنقید میں وہی اہمیت ہے جو میر حسن کی تنقید کی ہے۔ سودا قصیدہ کے مرد میدان ہیں اور میر غزل کے بادشاہ۔

اگر ہمت بلند ہوئی اور فکر نے رسائی کی تو زیادہ سے زیادہ اس مقام تک پہنچتے ہیں۔

"خواجہ میر درد صاحب کی غزل سات شعر نو شعر کی ہوتی ہے مگر انتخاب ہوتی ہے۔ خصوصاً چھوٹی چھوٹی بحروں میں اکثر غزلیں کہتے ہیں گویا تلواروں کی آبداری نشتر میں بھر دیتے تھے۔ خیالات ان کے سنجیدہ اور متین تھے۔ کسی کی ہجو سے زبان آلود نہیں ہوئی۔ تصوف جیسا انھوں نے کہا اردو میں آج تک کسی سے نہیں ہوا۔ میر صاحب نے انھیں آدھا شاعر شمار کیا ہے۔"

یہ ان تذکروں کی تنقید کا بلند ترین نقطہ ہے۔ اس سے آگے فکر کی رسائی نہیں اور یہ مسلم بھی نہیں کہ اس نقطہ سے آگے بھی رسائی ممکن ہے۔ اسلیئے اس محدود طاقت پرواز کا ہونا نہ ہونا برابر ہے۔

۲: "آب حیات": تنقیدی کارنامہ نہیں، ایک تذکرہ ہے۔ آزاد نے تذکروں کو سامنے رکھ کر، "آب حیات" کی ترتیب و تنظیم کی۔ انھوں نے سنا تھا کہ "نئے تعلیم یافتہ جن کے دماغوں میں انگریزی لالٹینوں سے روشنی پہنچی ہے وہ ہمارے تذکروں کے اس نقص پر حرف رکھتے ہیں ان سے نہ کسی شاعر کی زندگی کا حال معلوم ہوتا ہے نہ اس کی طبیعت اور عادات و اطوار کا حال کھلتا ہے۔ نہ اسکے کلام کی خوبی اور صحت و سقم کی کیفیت کھلتی ہے نہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کے معاصروں میں اور اس کے کلام میں کن کن باتوں میں کیا کیا نسبت تھی۔ انتہا یہ ہے کہ سال ولادت اور سال فوت تک بھی نہیں کھلتا۔ اور وہ یہ جانتے تھے کہ نئے تعلیم یافتہ ٹھیک بات کہتے تھے۔ اسی لیئے "آب حیات" میں آزاد نے اپنے ذمے یہ کام لیا کہ جو حالات ان بزرگوں کے معلوم ہیں یا مختلف تذکروں میں متفرق مذکور ہیں انھیں جمع کر کے

ایک جگہ لکھوں اور جہاں تک ممکن ہو اس طرح لکھوں کہ ان کی زندگی کی بولتی چالتی پھرتی چلتی تصویریں سامنے آکھڑی ہوں اور انھیں حیات جاوداں نصیب ہو۔

جن کے دماغوں میں انگریزی لالٹینوں سے روشنی پہنچی ہے وہ "آبِ حیات" پر بھی حرف رکھتے ہیں اور اس میں وہی نقائص پاتے ہیں جو پرانے تذکروں کا طرۂ امتیاز ہیں۔ پرانے تذکروں کی ایک خامی لفاظی ہے، رنگین اور چمکیلے لفظوں کا بڑھتا ہوا سیلاب ہے۔ میر حسن اپنے تذکرہ کی تمہید میں اس طرح الفاظ کے پھول برساتے ہیں:۔

"امابعد این پروردۂ آغوش رنج و محن اسیر دار الحزن میر غلام حسن ابن میر غلام حسین بن میر عزیز اللہ را تمنائے آں متقاضی آں شد کہ تذکرہ سخن آفرنیاں ہندی زبان را کہ چمن چمن گلہائے رنگین معانی و گلشن گلشن نازک خیالی در گریبان دیوا نہا ریختہ اندر دستہ بند صفحۂ اوراق نماید تا ہر صاحب نظرے از تماشائے آں بحمد صانع حقیقی ذاکر شود کہ موضوع او یک عروس را بہ ہزاراں ہزار بوئے معانی بپیچیدہ، اگر عاشقانہ است بیاباں بیاباں وحشت در دست دگر مجنونانہ است جفا بیقا عمر صد پا دست۔ اگر ہزمیہ است محفل محفل طنازی است وگر رزمیہ است میدان میدان جانبازی ست اگر تعریف خوش خرام است قمری سرو قالی نشان خندۂ کبک بر کوہسار دارد، دگر تعریف تیغ خون آشام است دم او بر برق خاطف می زند"۔

اس رنگینی، عبارت آرائی، تصنع، تکلف، آرائش مرصع کی نقل آزاد کرتے ہیں۔ اور نقالی میں کامیاب بھی ہوتے ہیں۔ دوسرے دور کی تمہید میں لکھتے ہیں:۔

"اس مشاعرہ میں ان صاحب کمالوں کی آمد ہے جن کے انداز میں فصاحت آنکھیں بچھاتی ہے اور بلاغت قدموں میں لوٹی جاتی ہے۔ زبان اردو ابتدا میں کچا سونا تھی۔ ان بزرگوں نے اسے اکثر کدورتوں سے پاک صاف کیا اور ایسا بنا دیا ہے جس سے ہزاروں ضروری کام اہلِ آرائشوں کے سامان حسینوں کے زیور بلکہ بادشاہوں کے تاج و افسر تیار ہوتے ہیں۔ اگرچہ بہت مدت بیتا لگاتے پیچھے آئے مگر اس فخر کا ٹیکہ انھیں بزرگوں کے گلے میں رہا۔ جب یہ باکمال چمن کلام میں آئے تو اپنے بزرگوں کی چمن بندی کی سیر کی۔ فصاحت کے پھول کو دیکھا کہ قدرتی بہار میں حسنِ خداداد کا جوبن دکھا رہا ہے۔ چونکہ انھیں بھی ناموری کا تمغہ لینا تھا اس لئے بڑے میل سے بڑھ کر قدم

مارتے چاہیے۔ یہ گرد و پیش کے میدانوں میں بہت دوڑے۔ سب پھول کام میں آئے ہوئے تھے۔ جب سامنے کچھ نہ پایا تو ناچار اپنی عمارتوں کو اونچا اٹھایا۔ تم دیکھنا وہ بلندی کے مضمون نہ لائیں گے آسمان سے تارے اتاریں گے۔ قدر دانوں سے فقط داد نہ لیں گے پرستش لیں گے لیکن نہ وہ پرستش کو سامری کی طرح عارضی ہو۔ ان کے کمال کا دامن قیامت کے دامن سے بندھا پاؤ گے "

اس رنگین عبارت کا ماحصل بس اسی قدر ہے کہ اس دور کے شعرا زبان کی صفائی اور وسعت اور مضامین کی بلندی کے اعتبار سے پہلے دور کے شعرا سے بہتر تھے۔ لب ولہجہ ہی ہے جو شاعروں میں ملتا ہے:-

"تم دیکھنا وہ بلندی کے مضمون نہ لائیں گے آسمان سے تارے اتاریں گے قدردانوں سے فقط داد نہ لیں گے پرستش لیں گے۔ لیکن نہ وہ پرستش کہ سامری کی طرح عارضی ہو۔ ان کے کمال کا دامن قیامت کے دامن سے بندھا پاؤ گے "

ان جملوں کا مقصد "سبحان اللہ" ہے۔ ہر سمجھ والا جانتا ہے کہ اس عبارت میں مغز کم ہے اور اس کو اختصار اور جامعیت کے ساتھ سیدھے سادھے لفظوں میں بیان کیا جا سکتا تھا۔ چند صاف اور معمولی باتوں کو حسین لفظوں اور چمکتے ہوئے نقوش سے آراستہ کیا گیا ہے۔ چمک تو کچھ بڑھ گئی ہے لیکن ان حسین لفظوں اور چمکیلے نقوش نے معانی کو پس پشت ڈال دیا ہے۔ الفاظ اور نقوش اپنی رنگینی اور چمک کے ساتھ عام مبہم اور غیر متعین بھی ہیں۔ عبارت آرائی کی جستجو میں مقصد فراموش ہو جاتا ہے۔

اور اس قسم کی عبارت آرائی سے کچھ حاصل بھی نہیں ہوتا۔ تنقید کی زبان سیدھی سادھی ہوتی ہے، صاف اور متعین ہوتی ہے۔ تنقید میں اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے کہ زبان کی سلاست اور روانی، رنگینی اور جلا خیالات پر پردہ نہ ڈال دے۔ آزاد اسی قسم کی غلطی کرتے ہیں۔ ان کی عبارت آرائی دو خامیوں کا سرچشمہ ہے۔ ایک خامی تو یہ ہے کہ نقاد اپنے موضوع کو پس پشت ڈال کر الفاظ کے حسن اور عبارت کی رنگینی میں جا پھنستا ہے اور دوسری خامی یہ ہے کہ اس قسم کے اسلوب میں خیالات اور ان کے مختلف پہلوؤں کو صاف، محکم اور متعین طور پر بیان کرنا ناممکن ہو جاتا ہے۔ "آبحیات" میں یہ دونوں خامیاں موجود ہیں۔ انشا کے لحاظ سے یہ بلند پایہ ہو۔ کم سے کم اسکی شہرت اور عام

مقبولیت کا سبب اسکی انشا ہے لیکن اسی وجہ سے اس کی تنقیدی اہمیت کم ہو جاتی ہے۔ آزاد اور میر حسن کو کبھی یہ خیال نہیں ہوتا کہ یہ رنگ تنقید کیلئے نامناسب ہے۔ ان کی ساری ذہانت اور طباعی لفظوں کی تلاش اور ترتیب میں صرف ہوتی ہے اور پڑھنے والوں کی توجہ بھی لفظوں کے جال میں پھنس جاتی ہے۔ کہ سکتے ہیں کہ "آب حیات" کا اہم ترین عیب اس کی انشا ہے۔

کہا جا چکا ہے کہ انشا کار رنگ پرانے تذکروں سے لیا گیا۔ اسی طرح واقعہ نگاری میں بھی پرانے تذکروں سے سبق لئے گئے اور اس بات میں آزاد بہت آگے نکل گئے۔ پرانے تذکرہ نگار واقعہ نگاری کی فنی حیثیت سے واقف نہ تھے۔ اسی لئے اس طرف شعوری طور پر متوجہ نہ ہوتے تھے اور جو مرقعے وہ مرتب کرتے وہ خشک سادہ اور بے رنگ ہوتے۔ البتہ کبھی کبھار ایک آدھ دلچسپ مرقع بلاقصد مرتب ہو جاتا۔ آزاد نے اس فن کے امکانات کو سمجھا اور اس سے مصرف بھی لیا۔ یہی وجہ ہے کہ "آبحیات" میں نئے نئے قسم کے مرقعے ملتے ہیں جن سے اسکی دلچسپی بڑھ جاتی ہے۔ ان جیسی پر تلون تصویروں نے اس کو اسم بنا دیا ہے۔ انشا اور عظیم بیگ کا واقعہ، انشا اور مصحفی کے معرکے ناسخ اور آتش کی نوک جھوک، جرأت اور کربلا بھانڈ کی نقلیں۔ غرض ہر قسم کی تصویریں ہیں۔ عموماً ان مرقعوں میں ظرافت اور طنز کا مادہ جزو اعظم کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس لئے "آب حیات" گویا زعفران زار بن گئی ہے۔

کبھی کبھار عسرت آگیں تصویریں بھی ملتی ہیں جن سے پائیدار اثر ہوتا ہے:۔

"کھانا کھا کر میں جبھی جلسہ میں پہنچا۔ ابھی دو تین سو آدمی آئے تھے۔ لوگ بیٹھے باتیں کرتے تھے۔ حضرت بھی سب سے تھے۔ میں بھی بیٹھا ہوں۔ دیکھتا ہوں۔ ایک شخص میلی کچیلی صدقی وار مرزئی پہنے، سر پر ایک میلا سا پھینٹا، گنٹھا پاؤں میں، گلے میں پیکوں کا توڑا ڈالے، ایک لکڑی کا حقہ ہاتھ میں لئے آیا۔ اور سلام علیکم کہہ کر بیٹھ گیا۔ کسی کسی نے اس سے مزاج پرسی بھی کی۔ اس نے اپنے توبڑے میں ہاتھ ڈال کر تمباکو نکالا اور اپنی چلم پر سلگا جما کر کہا کہ بھئی ذرا سی آگ ہو تو اس پہ رکھ دینا۔ اس وقت آوازیں بلند ہوئیں اور گرد گردی سلگ پیچوان سے لوگ تواضع کرنے لگے وہ بیدماغ ہو کر بولا۔ صاحب ابھی ہمارے حال پہ رہنے دو نہیں تو ہم جاتے ہیں۔ سبنے اس کی

بات کے لئے تسلیم اور تعظیم کی۔ دم بھر کے بعد پھر بولا کہ کیوں صاحب ابھی مشاعرہ شروع نہیں ہوا؟ لوگوں نے کہا جناب لوگ جمع ہوتے جاتے ہیں سب صاحب آجائیں تو شروع ہو۔ وہ بولا کہ صاحب ہم تو اپنی غزل پڑھ دیتے ہیں! یہ کہہ کر تو بڑے میں سے ایک کاغذ نکالا اور غزل پڑھنی شروع کی۔

کمر باندھے ہوئے چلنے کو یاں سب یار بیٹھے ہیں ۔۔۔ بہت آگے گئے باقی جو ہیں تیار بیٹھے ہیں
نہ چھیڑ اے نکہت باد بہاری راہ لگ اپنی ۔۔۔ تجھے اٹکھیلیاں سوجھی ہیں ہم بیزار بیٹھے ہیں

وہ تو غزل پڑھ۔ کاغذ پھینک۔ سلام علیک کہکر چلے گئے۔ مگر زمین و آسمان سناٹا ہو گیا اور دیر تک دلوں پر ایک عالم رہا جس کی کیفیت بیان نہیں ہو سکتی۔

سارا منظر سامنے آجاتا ہے۔ ہر چیز بلور کی طرح صاف ہے۔ الفاظ سیدھے سادے ہیں۔ آزاد کی رنگینی اور آرائش مرصع کا نام و نشان نہیں۔ یہ مرقع حقیقت پر مبنی نہیں لیکن موثر ضرور ہے۔ آزاد ڈرامہ نگاری کی قوت رکھتے تھے۔ اسلئے وہ کسی سین، انسانی دنیا کے کسی منظر کو صفائی اور کامیابی کے ساتھ پیش کر سکتے تھے۔ یہ تصویریں مردہ نہیں زندہ ہیں۔ جیتی جاگتی، چلتی پھرتی، بولتی چالتی تصویریں ہیں۔ مبالغہ یہاں بھی ہے اور ان تصویروں کے حسن میں اضافہ کرتا ہے۔ لیکن ایک کمی بھی ہے اور وہ یہ کہ حقیقت اور صداقت کا کبھی خون بھی روا ہوتا ہے۔ سنی سنائی باتیں، کوئی اشارہ، ایک غیر اہم رائے کافی ہے۔ اس ناستحکم بنیاد پر آزاد زور تخیل، جدت طرازی سے کام لے کر ایک حسین اور عالی شان عمارت تیار کر لیتے ہیں۔ اس افتاد طبیعت کی وجہ سے ان تصویروں کی تنقیدی حیثیت کم سے کم ہو جاتی ہے۔

شخصیت کی تعمیر کا بھی یہی حال ہے۔ "آب حیات" پرانے تذکروں سے بہتر ہے۔ آزاد شاعروں کے نام نہیں گناتے، متفرق اوصاف و نقائص کی فہرست مرتب نہیں کرتے، ہر شاعر کی زندہ تصویر کھینچتے ہیں، میرؔ، سوداؔ، دردؔ، انشاؔ، مصحفیؔ، آتشؔ، ناسخؔ۔ غرض ہر شاعر کی الگ الگ تصویر ہے۔ اس کے علاوہ ماحول کا بھی کسی حد تک بیان ہے اس لئے شخصیت کچھ زیادہ اجاگر ہو جاتی ہے۔ یہاں بھی افتاد طبیعت رنگ لاتی ہے۔ تصویریں اکثر خیالی ہوتی ہیں، حقیقت سے مبرا۔ مبالغہ کی زیادتی سے ان کی صورت بدل جاتی ہے۔ میرؔ کی تصویر اسی قسم کی ہے۔

تنقیدی زبان بھی خامیوں سے خالی نہیں ہوتی۔ خصوصاً تمہیدوں میں ضرورت سے

زیادہ لفاظی ہے جس سے احساس لطیف کو صدمہ پہنچتا ہے۔ پانچویں دور کی تمہید اس طرح شروع ہوتی ہے :۔

"دیکھنا! وہ لالٹینیں جگمگانے لگیں۔ اٹھو اٹھو استقبال کر کے لاؤ۔ اس مشاعرہ میں وہ بزرگ آتے ہیں جن کے دیدار ہماری آنکھوں کا سرمہ ہوئے۔ اس میں دو قسم کے باکمال نظر آئیں گے۔ ایک وہ کہ جنھوں نے اپنے بزرگوں کی پیروی کو دین آئین سمجھا۔ یہ ان کے باغوں میں پھریں گے۔ پرانی شاخیں، زرد پتے کاٹیں چھانٹیں گے اور نئے رنگ، نئے ڈھنگ کے گلدستے بنا بنا کر گلدانوں سے طاق و دیوان سجائیں گے۔ دوسرے وہ عالی دماغ جو فکر کے دخان سے ایجاد کی ہوائیں اڑائیں گے اور برج آتشبازی کی طرح رتبہ عالی پائیں گے انھوں نے اس ہوا سے بڑے بڑے کام لئے مگر یہ غضب کیا کہ گرد وپیش جو وسعت بے انتہا پڑی تھی انہیں کسی جانب نہ گئے۔ بالا خانوں سے بالا بالا اڑ گئے۔"

اگر آزاد اس عبارت آرائی سے کنارہ کشی کرتے، اگر وہ صاف اور سادہ لفظوں میں ہر دور کی سیاسی معاشرتی اور ادبی عقبی زمین پیش کرتے اور بدلتے ہوئے منظر کی ٹھوس لفظوں میں تصویر کھینچتے تو "آب حیات" کی اہمیت زیادہ سے زیادہ ہو جاتی۔ باقی تمہید کا بھی یہی حال ہے۔ کام کی باتیں اور لفاظی زیادہ۔ اس لئے مختلف دوروں کی خصوصیتیں اور ان دوروں کو قائم کرنے کی دلیلیں صاف اور قابل قبول نہیں ہوتیں یعنی ادب کی تاریخ کی حیثیت سے "آب حیات" کامیاب نہیں ہوتی۔

اس میں شک نہیں کہ "آب حیات" پر کافی محنت صرف ہوئی ہے لیکن یہ بھی روشن ہے کہ اس میں بہت سی غلط بیانیاں ہیں کچھ دانستہ اور کچھ نادانستہ۔ آزاد میں تحقیق کا مادہ کم تھا۔ کسی موضوع پر کم سے کم سامان جمع کرنے کے بعد وہ کوئی رائے قائم کر لیتے اور اپنی رائے قائم کرنے میں وہ عجلت سے کام لیتے تھے۔ وہ یہ نہ کرتے اور نہ کر سکتے تھے کہ آہستہ آہستہ بڑے صبر، بڑی کاوش کے ساتھ تحقیق میں مصروف رہتے اور جب وافر سامان جمع ہو جاتا تو کوئی نتیجہ اخذ کرتے۔ وہ سنی سنائی باتوں پر یقین کر لیتے تھے۔ ان کی چھان بین نہیں کرتے تھے۔ ہر روایت اور ہر روایت پر غور و فکر کے بغیر وہ یقین کر لیتے تھے۔ بہت سی کتابوں کا اور ان کتابوں کے مضامین کا وہ بظاہر ذاتی واقفیت کی بنا پر ذکر کرتے تھے۔ لیکن انھوں نے یہ کتابیں نہیں دیکھی تھیں۔ ذاتی تحقیق کے بدلے وہ دوسروں کی رائیں اپنا لیتے تھے۔ ان وجوہ کی روشنی میں

"آب حیات" کی دنیائے تحقیق میں زیادہ اہمیت نہیں۔ "آب حیات" کا وہ حصہ جو اردو زبان کی پیدائش اور ترقی اردو شاعری کے ظہور اور مختلف مدارج سے متعلق ہے مطلق تشفی بخش نہیں۔ اس میں بہت سی غلطیاں ہیں۔ آزاد کے ذہن میں اردو زبان کی پیدائش اور ترقی کے اسباب کی صاف تصویر نہ تھی۔ وہ دکن کی اہمیت سے ناواقف تھے۔ اس کے علاوہ بہت ساری باتیں جو انھوں نے لکھی ہیں وہ سست بنیاد ہیں اور تحقیق کی روشنی میں یہ سست بنیادی صاف نظر آنے لگتی ہے۔ اصل یہ ہے کہ آزاد کی افتاد طبیعت اور تحقیق میں زیادہ مناسبت نہیں تھی۔ ان کی طبیعت میں عجلت اور بے صبری تھی۔ اس لئے کامیابی ممکن ہی نہ تھی۔

محقق قیاس کے گھوڑے نہیں دوڑاتا۔ آزاد قیاس کے گھوڑے دوڑاتے ہیں اور مانند فاش غلطیوں کے مرتکب ہوتے ہیں۔ "نکات الشعرا" سے متعلق قیاس آرائی ہوتی ہے۔ دیباچہ میں فرماتے ہیں کہ اردو کا پہلا تذکرہ ہے۔ اس میں ایک ہزار شاعر کا حال لکھوں گا مگر ان لوگوں کے نام نہ لوں گا جن سے دماغ پریشان ہو ان ہزار میں ایک بچارہ بھی طعنوں اور ملامتوں سے نہیں بچا۔ ولی کی بنی نوع شعرا کا آدم ہے اس کے حق میں فرماتے ہیں "وے شاعریست از شیطان مشہورتر"۔ "نکات الشعرا" میں میر نہیں کہتے کہ "میں ایک ہزار شاعر کا حال لکھوں گا" پھر یہ کہنا کہ "ان ہزار میں ایک بچارہ بھی طعنوں اور ملامتوں سے نہیں بچا" ایک بہتان ہے میر جسے قابل تعریف سمجھتے ہیں اس کی تعریف کرتے ہیں اور جسے مہمل گو سمجھتے ہیں اسے مہمل گو کہتے ہیں۔ وہ خاکسار، ثاقب، یکرو کی مذمت کرتے ہیں لیکن درد اور اپنے حریف سودا کی مبالغہ آمیز تعریف بھی کرتے ہیں۔ میر سجاد کا ذکر ان لفظوں میں ہوتا ہے:۔

"از اکبر آباد است۔ مرد دلی لب گم سنجیدہ، شاعر خوب ریختہ، شاگرد میاں آبرو، سجاد تخلص می کند۔ بسیار آدمی خوبے است۔ سخن او بپایہ استادی رسیدہ چنیں خوشگو معنی یاب اگرچہ دردبند لفظ تازہ است لیکن بر زبان خامہ او خیلہا ئے معنی سپاہی می کند۔ لب دہن ہر کم بجائے نیست کہ پیش او چوں کاغذ بشود فکر رنگیں او چمن تلاش را سایہ ابر بہار۔ ہر مصرع بندش را طرف لطف با چنارے، ہر بیت سحر خفیفش بر جگر نشتر زن زبان طاقت بیانش رگ سخن۔ بے انصافی امر علیحدہ است دگرنہ نہ داری شعر سوختہ بیچارش بوئے آتش دیدہ می ماند"۔

"طعنوں اور ملامتوں" کا نام و نشان نہیں۔ میر قیاس کے گھوڑے نہیں دوڑاتے تھے۔

اور جو کچھ لکھتے تھے سوچ سمجھ کر اور کبھی اپنے علم کے میدان سے باہر قدم نہیں رکھتے۔ آزاد میں یہ بات نہ تھی۔ ظاہر ہے کہ انھوں نے "نکات الشعرا" نہیں دیکھی تھی۔ سنی سنائی بات کی صحت کو چھان بین کے بغیر تسلیم نہ کرے۔ اور اگر قیاس کرتا ہو تو یہ بتا دے کہ وہ قیاس سے کام لے رہا ہے۔

آزاد میں نقد کا مادہ مطلق نہ تھا۔ نظر مشرقی حدود میں پابند تھی۔ وہ لکیر کے فقیر تھے۔ باریک بینی اور آزادیٔ خیال سے مبرا۔ انگریزی لالٹینوں کی روشنی ان کے دماغ تک نہیں پہونچی تھی۔ ان کی رائے اکثر گول ہوتی تھی۔ نکات الشعرا شائق شعر کے لئے نہایت مفید ہے۔ اس میں شعرائے اردو کی بہت سی باتیں اس زمانہ کے لوگوں کے لئے دیکھنے کے قابل ہیں۔ یہ دو جملے اس قدر عام ہیں کہ کسی تذکرہ کے متعلق لکھے جا سکتے ہیں۔ کہہ سکتے ہیں کہ "آب حیات" شائق شعر کے لئے نہایت مفید ہے۔ اس میں شعرائے اردو کی بہت سی باتیں اس زمانہ کے لوگوں کے لئے دیکھنے کے قابل ہیں۔ ان جملوں کو لکھنے کے لئے اس کتاب سے واقفیت کی بھی ضرورت نہیں۔ جب طالب علم کسی کتاب سے پوری پوری واقفیت نہیں رکھتے تو اسی قسم کی عام اور "گول" باتیں لکھا کرتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ وہ کچھ ایسے جملے بھی لکھ جاتے ہیں جن سے ان کی عدم واقفیت طشت ازبام ہو جاتی ہے یہی حال آزاد کا بھی ہے۔

تنقید میں تخیل کا عنصر گویا جزو اعظم ہے۔ کسی شاعر کے دماغ میں سما کر اس کی ذہنیت اس کی شخصیت، اس کے تجارب، اسکے اغراض و مقاصد کو سمجھنا تخیل کا کام ہے۔ نقاد زور تخیل کو قابو میں رکھتا ہے اور اس سے اپنے مخصوص مقصد میں کام لیتا ہے۔ کبھی یہ تخیل نقاد کے قابو سے باہر ہو جاتا یا بجائے خود اسم بن بیٹھتا ہے۔ اس صورت میں کامیابی دشوار ہو جاتی ہے۔ تخیل ادنیٰ خادم ہے، نقاد کا مخدوم نہیں۔ اگر نقاد تخیل کا بندہ ہو جائے تو اس کی تنقید کی اہمیت کم ہو جاتی ہے۔ آزاد زور تخیل سے مجبور ہو کر ایسی تصویریں مرتب کرتے ہیں، جو دلچسپ تو ضرور ہوتی ہیں لیکن حقیقت اور واقعیت سے مناسبت نہیں رکھتیں۔

میر خود دار اور نازک مزاج واقع ہوئے تھے لیکن آزاد نے ان کی شخصیت کو بہت ناگوار بنا دیا ہے۔ ان کی خود پسندی۔ خود بینی، بد مزاجی، غرور کو اپنے تخیل کے زور سے اس قدر اچھالا ہے کہ میر کی شخصیت ناگوار اور بدنما ہو گئی ہے۔ یہ تصویر حقیقت سے پرے ہے۔

اس نقص کی وجہ سے "آبِ حیات" کی اہمیت کم سے کمتر ہو جاتی ہے۔ اگر دوسرے بیانات سے آزاد کے بیانات کی تصدیق ہو تو اچھا ہے ورنہ ان پر بھروسہ نہیں کیا جا سکتا ہے۔

یہ صحیح ہے کہ میر بددماغ واقع ہوئے تھے لیکن جس مبالغے سے آزاد اس عیب کا بیان کرتے ہیں وہ صحت سے دور ہے۔ عبدالحق صاحب کے لفظوں میں میر کو دیکھئے:۔

"میر کی وضعداری تمکال کی لاج رکھ لی۔ انھوں نے شاعری کو ذریعہ عزت یا وسیلہ معاش نہیں بنایا۔ ان کا صبر و استقلال، ان کی قناعت و بے نیازی اور ان کی غیرت اور وضعداری وہ خوبیاں ہیں جو انسان کو کمال انسانیت پر پہنچاتی اور فرشتوں سے بڑھا دیتی ہیں۔ رنج والم سہے مگر کبھی اف تک نہ کی۔ فاقے سے رہے مگر کیا مجال کہ بھول کر بھی زبان پر حرف شکایت آیا ہو۔۔۔۔ وہ دنیا کے مال و دولت کو کبھی خاطر میں نہ لائے۔ شاہوں کی شان و شوکت اور امیروں کی جاہ و ثروت ان کے سامنے ہیچ تھیں کسی کے سامنے سر جھکانا یا کسی سے اظہار مدعا کرنا ان کے ہاں سب سے بڑی مصیبت تھی۔"

ان لفظوں میں بھی میر کی شخصیت کا ایک رُخ ملتا ہے اور وہ بھی مبالغہ آمیز۔ کہنا یہ ہے کہ آزاد اس رُخ کی جھلک نہیں دکھاتے اور دکھاتے بھی ہیں تو یہ ناکافی ہے وہ تو دوسرے رُخ کو چمکانے میں منہمک ہیں۔

"اگر یہ غرور اور بے دماغی فقط اُمرا کے ساتھ ہوتی تو معیوب نہ تھی۔ افسوس یہ ہے کہ اوروں کے کمال بھی انھیں دکھائی نہ دیتے تھے۔ خواجہ حافظ شیرازی اور شیخ سعدی کی غزل پڑھی جائے تو وہ سر ہلانا گناہ سمجھتے تھے کسی اور کی کیا حقیقت ہے!"

تخیل کی اس بے لگامی کی طرح وہ جانب داری سے بھی کام لیتے ہیں اور نقاد کے اس اہم ترین فرض کو بھول جاتے ہیں کہ وہ ذاتی جذبات، رجحانات اور تعلقات کو وقتی طور پر بھول جاتا ہے اپنے اُستاد ذوق کو جوشِ عقیدت میں آسمان پر چڑھاتے ہیں ملک الشعرائی کا تاج ان کے سر پہ رکھتے ہیں۔ لیکن مومن اور غالب سے جو ذوق سے برتر تھے۔ بے اعتنائی برتتے ہیں اور غیر جانب داری اور انصاف اور تنقید کا خون روا رکھتے ہیں غالب کا ذکر ان لفظوں میں ہوتا ہے۔

"جس قدر عالم میں میرزا کا نام بلند ہے اس سے ہزاروں درجہ عالم معنی میں کلام

بلند ہے بلکہ اکثر شعر ایسے اعلیٰ درجۂ رفعت پہ واقع ہوئے ہیں کہ ہمارے نارسا ذہن وہاں تک نہیں پہنچ سکتے۔۔۔ اس میں کلام نہیں کہ وہ اپنے نام کی تاثیر سے مضامین و معانی کے بیشتر کے شیر تھے۔ دو باتیں ان کے انداز کے ساتھ خصوصیت رکھتی ہیں۔ اوّل یہ کہ معنی آفرینی اور نازک خیالی ان کا شیوۂ خاص تھا۔ چونکہ فارسی کی مشق زیادہ تھی اور اس سے انھیں طبعی تعلق تھا اس لئے اکثر الفاظ اس طرح ترکیب دے جاتے تھے کہ بول چال میں دوسرے اس طرح بولتے نہیں لیکن جو شعر صاف نکل گئے ہیں وہ ایسے ہیں کہ جواب نہیں رکھتے۔

یہ محض ایک مہذب طریقہ یہ کہنے کا ہے کہ :-

کلام میر سمجھے اور زبان میرزا سمجھے
مگر اپنا کہا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے

آزاد کا مطلب یہ ہے کہ غالب معنی آفرینی کے پیچھے بے معنی اشعار موزوں کرتے ہیں اور فارسی کی آمیزش کی وجہ سے ان کی زبان بھدی ثقیل اور نامانوس ہوگئی ہے۔ ہاں کبھی کبھی اچھے صاف اور سادا شعر بھی نکل جاتے ہیں۔ اگر غالب کو اسی قدر تنقید کا مستحق سمجھا جائے تو یہ صریح ناانصافی ہے۔ آزاد اسی ناانصافی کے مرتکب ہوتے ہیں۔ اور وجہ صرف یہ ہے کہ غالب ذوق کے حریف تھے۔

یہ ذوق کی تعریف ہے :-

"کلام کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ مضامین کے تارے آسمان سے اتارے ہیں مگر اپنے لفظوں کی ترکیب سے انھیں ایسی شان و شکوہ کی کرسیوں پہ بٹھایا ہے کہ پہلے سے بھی اونچے نظر آتے ہیں انھیں قادر الکلامی کے دربار سے ملک سخن پہ حکومت مل گئی ہے کہ ہر قسم کے خیال کو جس رنگ سے چاہتے ہیں کہہ جاتے ہیں۔ کبھی تشبیہ کے رنگ سے سجا کر استعارہ کی بو سے بساتے ہیں۔ کبھی بالکل سادے لباس میں جلوہ دکھاتے ہیں۔ مگر ایسا کچھ کہہ جاتے ہیں کہ دل میں نشتر سا کھٹک جاتا ہے اور منھ سے کبھی واہ نکلتی ہے اور کبھی آہ نکلتی ہے"

یہ محض لفّاظی ہے۔ زیادہ نقل کی ضرورت نہیں۔ معنی آفرینی، زبان کی خوبی، تاثیر ہر چیز بدرجۂ اتم موجود ہے۔ اس تصویر کا حقیقت سے کوئی لگاؤ نہیں۔ یہ جانبداری کا نتیجہ ہے۔ مبالغہ، عبارت آرائی اور زورِ تخیل کی مدد سے یہ رنگین، چمکتی ہوئی تصویر کھینچی گئی ہے۔ جاننے والے جانتے ہیں کہ یہ خیالی ہے۔ اس لئے اس کی وقعت نہیں ہوسکتی آزاد ذوق کو میر سے

بھی بلند مرتبہ ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انھیں اس کا ذرا بھی احساس نہیں ہوتا کہ یہ کوشش ناکامیاب ہی نہیں مضحک بھی ہے۔

آزاد و شاعرانہ تنقید میں اپنے لئے کوئی خاص جگہ نہیں بناتے لیکن "آبحیات" پڑانے تذکروں پر فوقیت رکھتی ہے۔ آزاد کی تنقید کا نمونہ یہ ہے:۔

"میر سوز مرحوم کی زبان عجیب میٹھی زبان ہے اور حقیقت میں غزل کی جان ہے۔ چنانچہ غزلیں خود ہی کہے دیتی ہیں۔ ان کی انشا پردازی کا حسن تکلف اور صنائع مصنوعی سے بالکل پاک ہے۔ اس خوشنمائی کی یہی مثال ہے جیسے گلاب کا پھول ہری بھری ٹہنی پہ کٹورا سا دھرا ہے اور سرسبز پتیوں میں اپنا اصلی جوبن دکھا رہا ہے۔ جن اہل نظر کو خدا نے نظر باز آنکھیں دی ہیں وہ جانتے ہیں کہ ایک حسن خداداد کے سامنے ہزاروں بناوٹ کے بناؤ سنگار قربان ہوا کرتے ہیں البتہ غزل میں دو تین شعر کے بعد ایک آدھ پرانا لفظ ضرور کھٹک جاتا ہے۔ خیر اس سے قطع نظر کرنی چاہیئے۔

ع نکر معقول بفرما گل بے خار کجا ست۔"

الفاظ یہاں بھی حسین و رنگین ہیں لیکن یہاں عبارت آرائی اصل مدعا نہیں۔ اس تنقید میں مغز زیادہ ہے لیکن نظر بھی سطحی ہے توجہ حسن الفاظ کے دام میں الجھ کر رہ گئی ہے۔ روح شاعری سے دست و گریباں نہیں ہوتی۔ اس قسم کی مثالیں تمام ملتی ہیں مثلاً سودا کے بیان میں بھی زبان پر زیادہ زور دیا جاتا ہے اور بندش کی چستی ترکیب کی درستی، لفظوں کے دروبست کی تعریف کی جاتی ہے اصل یہ ہے کہ آزاد بھی شاعری کی ماہیت سے واقف نہ تھے اس لئے قالب پر تو نظر پڑتی ہے لیکن شاعری کی روح تک رسائی نہیں ہوتی۔ نتیجہ یہ ہے کہ اچھے اور برے اشعار، اچھے اور برے شعرا میں تمیز ممکن نہیں اور ان کے مختلف مراتب سے صحیح واقفیت نہیں۔ اس لئے جب وہ کسی کی تحسین کرتے ہیں یا نکتہ چینی پر کمر کستے ہیں تو الفاظ کی صحت، محاورہ کی درستی، بندش کی چستی کی باتیں کرتے ہیں۔ مثلاً آتش پر جو اعتراضات "آب حیات" میں ملتے ہیں وہ اس قسم کے ہیں۔ کفارہ کو بھی عوام بے تشدید بولتے ہیں چنانچہ خواجہ صاحب نے بھی کہہ دیا۔

رنگ زرد و لب خشک و مژہ خوں آلود — کشتۂ عشق ہیں ہم ہے یہ کفارہ اپنا

یا خواجہ صاحب شاید حلوا کو حلوہ سمجھے جو فرماتے ہیں۔

اولِ شکر یار کا بوسہ میں کیونکر نہ لوں — کوئی نہیں چھوڑتا حلوۂ بے دود کو!

"گل رعنا" ، "آبِ حیات" کا اثر گہرا تھا۔ بعد کی تنقیدی کتابوں میں یہ اثر صاف نظر آتا ہے۔ "گل رعنا" بھی اس اثر سے آزاد نہیں۔ دیکھتے ہیں تو اس میں "آبِ حیات" پر بہت سی نکتہ چینیاں ہیں لیکن اس کتاب کا زیادہ حصہ زیادہ تر "آبِ حیات" پر مبنی ہے۔

کہا جا چکا ہے کہ آزاد واقعات کو دلچسپ بنانے کی خاطر صداقت اور حقیقت کو پس پشت ڈال دیتے تھے۔ واقعات کی کمی کو زورِ تخیل سے پورا کرتے تھے اور قیاس کے گھوڑے دوڑاتے تھے۔ "گل رعنا" میں آزاد کی قیاس آرائیوں کو طشت از بام کیا گیا ہے۔

(۱) آزاد کہتے ہیں کہ ۱۱۸۵ھ میں (سودا) لکھنؤ پہنچے۔ نواب شجاع الدولہ نے بے تکلفی سے یا طنز سے کہا کہ مرزا تمہاری وہ رباعی اب تک میرے دل پر نقش ہے۔ یہ بپاس وضعداری پھر دوبارہ نہ گئے۔ یہ سب افسانہ ہے۔ شجاع الدولہ فیض آباد میں رہتے تھے۔ لکھنؤ کی اس وقت ایک قصبے سے زیادہ حیثیت نہ تھی۔ یہ بھی غلط ہے کہ دلی سے براہِ راست یہاں آئے۔ یہ بھی غلط ہے کہ سودا ایک بار کے سوا پھر دوبارہ نہیں گئے۔ شجاع الدولہ جب تک جیتے رہے یہ ان کی ملازمت میں رہے۔ ان کے کلیات میں متعدد قصیدے شجاع الدولہ کی تعریف میں موجود ہیں۔ مصحفی اپنے تذکرہ میں لکھتے ہیں: ہر جا کہ می رفت عزت و حرمت تمام می یافت نواب مرحوم (شجاع الدولہ) نیز بود او را بسیار عزیز می داشت۔

(۲) آزاد کہتے ہیں کہ سوز مرحوم پہلے میر تخلص کرتے تھے جب میر تقی مرحوم میر کے تخلص سے عالمگیر ہوئے تو انھوں نے سوز اختیار کیا۔ دوسرے مقام پر کہتے ہیں کہ سوز نے ایک مشاعرہ میں کہا تھا کہ میرے تخلص میر کیا تھا مگر وہ میر تقی صاحب نے پسند فرمایا۔ فقیر نے خیال کیا کہ ان کے کلام کے ساتھ میرا نام نہ روشن ہو سکے گا ناچار سوز اختیار کیا۔ مگر وہ میر تقی صاحب چپ بیٹھے سنا کیے۔ ایک اور جگہ کہتے ہیں کہ میر سوز کے ذکر پہ میر تقی میر نے کہا کہ مرزا میں ہم نے ایسے تخلص کبھی سُنے نہیں۔ اب دیکھو میر صاحب خود کیا کہتے ہیں۔ محمد میر میر تخلص

"جوانے است بسیار اہل خوش طبع۔ ہر چند طرز علیحدہ دارد لیکن از خوش کردن تخلص من نصف دلم از وخوش است۔" اس سے معلوم ہوتا ہے کہ میر صاحب نے ان کا تخلص پسند نہیں کیا بلکہ میر سوز نے پسند کیا۔ اہم جس خوش دلی سے ان کا ذکر کرتے ہیں اس سے یہ بعید ہے کہ جب وہ میر صاحب کی بزرگی کا لحاظ کر کے اپنا تخلص بدل ڈالیں تو میر صاحب فرمائیں کہ شرفا میں ہم نے ایسے تخلص کبھی سُنے نہیں۔ یہ صحیح ہے اس قسم کے مضامین جو "آبِ حیات" میں لکھے ہیں وہ کسی مستند ماخذ سے نہیں لئے گئے ہیں صرف قصے کہانیوں پر ان کی بنیاد ہے یا بقول مولانا شروانی قیاس کی بلند پروازی نے طوطے مینا بنا کر اُڑائے ہیں اور ان کی سحر بیانی سے سامعین کو خوش کیا ہے۔"

اسی طرح جا بجا آزاد کی لغزشوں کا ذکر ہے "آزاد کہتے ہیں... آزاد کہتے ہیں۔ آزاد کہتے ہیں۔ ..." پھر آزاد کے بیانات کی تردید کرتے ہیں۔ ان کی غلطیوں کا انکشاف کرتے ہیں پھر ان کی تصحیح کرتے ہیں۔ اسی طرح بعض تنقیدی اقوال اور محاکموں پر بھی رائے زنی کی گئی ہے اور الفیس غلط ثابت کیا گیا ہے:۔

"افسوس ہے کہ آزاد نے انشا کو جا بجا مصحفی پر ترجیح دینے کی کوشش کی ہے۔ انشا کی ذہانت اور طباعی میں شک نہیں مگر سخن سنجی اور مشاقی کے لحاظ سے انشا کو مصحفی کے مقابلہ میں لانا ہی مصحفی کی سخت توہین کرنا ہے۔ بذلہ سنجی اور ظرافت کے زور سے شاہ و وزیر کے دربار میں رسوخ حاصل کر لینا یا زبان آوری اور طباعی کی مدد سے محفلوں کو گرما دینا اور چیز ہے اور اصول فن کو لئے ہوئے اصناف سخن میں سے ہر صنف پر قدرت کامل رکھنا اور سخن سنجی کا حق پورا پورا ادا کرنا اور بات ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انشا کی گرم بازاری الفیس کے ساتھ ختم ہو گئی اور مصحفی کے کمال کا سکہ اب تک رائج ہے۔"

اس قسم کی مثالیں کم ہیں اور زیادہ دلچسپ بھی نہیں۔ وجہ یہ ہے کہ مصنف "گلِ رعنا" میں تنقید کا مادہ آزاد سے بھی کم تھا۔ اسی وجہ سے تنقیدی نکتہ چینیوں میں کوئی خاص لطف نہیں ملتا۔ ان موقعوں سے صحیح مصرف نہیں لیا جاتا۔ اس موقع پر ممکن تھا کہ انشا اور مصحفی کے مفصل مقابلے کے بعد مصحفی کی برتری ثابت کی جاتی جو ثبوت پیش کئے جاتے

ہیں وہ اہم نہیں۔

"اس سے بڑھ کر ثبوت مصحفی کے کمال فن کا کیا ہو سکتا ہے کہ جتنے استاد ان کے شاگردوں اور عقیدت مندوں سے نکلے اتنے آج تک کسی شاعر کو نصیب نہیں ہوئے۔ دوسرا ثبوت ان کی مشاقی اور استادی کا خود ان کے کلام کا ہے جو آٹھ دیوانوں میں مشکل سے سما سکا ہے۔۔۔ پھر ان کے سارے دیوانوں میں صرف وہی اشعار چھانٹے جائیں جو ہر طرح سے بلند رتبہ ہیں تو میں سمجھتا ہوں کہ انشا مجموعۂ ہزل و غزل کے برابر ایک مجموعہ ان کے منتخب اشعار کا تیار ہو سکتا ہے۔"

نکتہ چینیوں سے قطع نظر "گل رعنا" میں ہر جگہ "آب حیات" کا فیض ہے۔ واقعات زیادہ تر "آب حیات" سے ماخوذ ہیں۔ تنقیدی حصہ تو زیادہ سے زیادہ "آب حیات" سے نقل کیا گیا ہے۔ مصحفی اور انشا کے جھگڑوں کی پوری داستان ماخوذ ہے۔ تنقیدی حصوں میں ہر جگہ یہ عالم ہے: آزاد نے ٹھیک لکھا ہے۔۔۔ آزاد نے سچ کہا ہے۔۔۔۔ آزاد کی رائے اس میں بے لاگ ہے۔۔۔ سودا۔ آزاد نے سچ کہا ہے کہ مرزا اس فن میں استاد مسلم الثبوت تھے، وہ ایسی طبیعت لے کر آئے تھے جو شعر اور فن انشا ہی کے واسطے پیدا ہوئی تھی۔۔۔۔ ان کا کلام کہتا ہے کہ دل کا کنول ہر وقت کھلا رہتا تھا۔ اس پر سب رنگوں میں ہمرنگ اور ہر رنگ میں اپنی ترنگ، جب دیکھو طبیعت شورش میں بھری اور جوش و خروش سے لبریز ہے"

پوری عبارت نقل کرنے کی ضرورت نہیں۔ اسی طرح میر، میر حسن، مومن وغیرہ کے کلام پر آزاد کے لفظوں میں رائے زنی ہوتی ہے۔ کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ آزاد کی رائے اخذ کر لی جاتی ہے۔ لیکن حوالہ نہیں دیا جاتا۔

"گل رعنا"۔ اس (مثنوی سحر البیان) کی زبان کی صفائی، محاورہ کا لطف، مضمون کی شوخی، طرز ادا کی نزاکت اور سوال و جواب کی نوک جھونک حد توصیف سے باہر ہے۔ باوجود اسکے کہ سحر البیان کی تصنیف کو ڈیڑھ سو برس ہونے کو آئے لیکن زبان قریب قریب وہی ہے جو آج کل بولی جاتی ہے یہی امر اس بات کا کافی ثبوت ہے کہ میر حسن کا مذاق کتنا لطیف و پاکیزہ تھا۔

"آب حیات": اس کی صفائی بیان اور لطف محاورہ اور شوخی مضمون اور طرز ادا

اور ادا کی نزاکت اور جواب و سوال کی نوک جھوک حد توصیف سے باہر ہے اس کی فصاحت کے کانوں میں قدرت نے کیسی بناوٹ رکھی تھی۔ کیا اسے سو برس آگے والوں کی باتیں سنائی دیتی تھیں؟ کہ جو کچھ اس وقت کہا وہی محاورہ اور گفتگو ہے جو آج ہم تم بول رہے ہیں۔"

ظاہر ہے کہ مصنف "گلِ رعنا" نے "آبِ حیات" کو سامنے رکھ کر لکھا ہے۔ یہی حال ہر جگہ ہے۔ اگر "آبِ حیات" سے استفادہ نہیں کیا تو اس قسم کی تنقید ملتی ہے :-

"خواجہ صاحب کی زبان اور طرز ادا وہی ہے جو میر کی ہے۔ قصیدے کی طرف مائل نہیں ہوئے اس واسطے کہ جس مرتبہ کے وہ آدمی تھے اسکو بھٹی اسے کیا نسبت غزلوں کا دیوان بقول میر حسن کے مثل دیوان حافظ سراپا انتخاب ہے۔ تصوف و اخلاق کی چاشنی کے اعتبار سے ان کا کلام میر و مرزا کے کلام سے زیادہ دلآویز ہے۔"

درد اور میر کے طرز ادا میں بہت فرق ہے۔ یہ سچ ہے کہ درد قصیدہ کی طرف مائل نہیں ہوئے لیکن یہ تنقیدی بیان نہیں۔ یہ بھی درست ہے کہ غزلوں کا دیوان انتخاب ہے۔ لیکن یہ قول میر حسن سے ماخوذ ہے۔ تصوف و اخلاق کی چاشنی کلام کو زیادہ دلآویز نہیں بناتی۔ اس بیان سے شاعری کی ماہیت سے لاعلمی ظاہر ہوتی ہے۔

غرض "گلِ رعنا" میں تنقیدی حصہ کالعدم ہے اور واقعہ نگاری اور انشا پردازی میں بھی یہ کتاب "آبِ حیات" کی گرد کو نہیں پہنچی۔ پچھلے تذکروں کی طرح واقعات نہایت سیدھے سادے اور بے رنگ طریقے سے بیان کئے جاتے ہیں اس لئے ان میں دلچسپی کی کمی ہے شخصیتیں بھی اسی بے ڈھنگے طور پر مرتب ہوئی ہیں۔ سامنے نہیں ابھرتیں۔ سادہ سے بیان میں مصنف "گلِ رعنا" میں ڈرامہ نگاری کی قدرت نہیں ہے اس لئے وہ اپنی تصنیف کو دلچسپ نہیں بنا سکے طرز ادا بھی بے رنگ ہے۔

دیباچہ میں مصنف سبب تالیف بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں :-

".... سال گزشتہ میں صحت نے بیوفائی کی اور سال کا سال مرض کے الجھاؤ میں گذر گیا۔ اس سال کچھ کام کرنے لگا تھا کہ پھر مرض کا اعادہ ہوا۔ مدتوں کی عادت پڑی ہوئی کتاب بینی اور تصنیف و تالیف طبیعت ثانیہ بن چکی تھی مجبوراً طبیعت کو ایسی کتابوں کے مطالعہ پر مائل کرنا پڑا جن سے دماغ پر زیادہ زور نہ پڑے۔ اتفاقاً کتابوں میں وہ بیاض بھی نکل آئی جو کسی زمانہ میں سر رشتہ تعلیم پیش نظر رہتی تھی۔ دیکھنے سے معلوم ہوا کہ

مشہور شاعروں کا کلام اس میں اتنا جمع ہو چکا ہے کہ اگر اس کو ترتیب دے کر شائع کر دیا جائے تو پڑھنے والوں کو دلچسپی ہو سکتی ہے۔ اسی کے ساتھ خیال ہوا کہ جن کا کلام ہے ان کے مختصر حالات بھی لکھ دیئے جائیں۔ تذکرے جمع کیے اور کام شروع کیا۔ بات میں بات نکلتی آئی اور وہ ایک خاصی کتاب بن گئی جس کا نام "گل رعنا" میں نے رکھ دیا۔"

مصنف "گل رعنا" کے خیال میں تنقید ایسا کام جس میں دماغ پر زور دینا نہیں پڑتا۔ اس لیے جب وہ علالت کی وجہ سے "جنتہ المشرق" "کتاب المعارف" "مدینتہ الخواطر" جیسی کتابیں لکھنے کی صلاحیت نہ رکھتے تھے تو انھوں نے تنقید کی طرف توجہ کی۔ تنقید بھی دماغ سوزی کا کام ہے اور جس عالم میں "گل رعنا" لکھی گئی ہے، اس عالم میں کسی قابل توجہ کتاب کی تصنیف ممکن نہ تھی۔ مصنف نے کہیں دماغ سوزی نہیں کی ہے اور نہ اس کی ضرورت سمجھی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ "گل رعنا" بھی پرانے تذکروں کی طرح حقیقت میں ایک بیاض ہے جس میں مشہور مشہور شاعروں کا کلام جمع کیا گیا ہے۔ اور محض دلچسپی میں اضافہ کرنے کے لیے جن کا کلام ہے ان کے مختصر حالات بھی لکھ دیئے گئے ہیں۔ یعنی صورت ذرا مختلف ہے، اور اس اختلاف کا سبب "آب حیات" کا اثر ہے۔ لیکن حقیقت میں یہ بھی پرانے رنگ کا تذکرہ ہے تفصیل کچھ زیادہ ہے اور بس۔

"گل رعنا" نہ لکھی گئی ہوتی تو بہتر تھا۔ اس کتاب کی تنقیدی اور ادبی دنیا میں کوئی اہمیت نہیں۔ اس کتاب کے بدلے کہیں بہتر ہوتا اگر مصنف "گل رعنا" "آب حیات" پر ایک مفصل ریویو لکھتے اور اس ریویو میں تفصیل کے ساتھ آزاد کی غلطیوں کا انکشاف کرتے اور نئی معلومات کی روشنی میں "آب حیات" میں جو خامیاں رہ گئی ہیں ان کا ازالہ کر دیتے۔

(۴) "شعر الہند"۔ یہ تذکرہ دو حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے کے دیباچہ میں یہ جملے ملتے ہیں:-

"افسوس ہے کہ آج تک اردو زبان میں کوئی ایسی جامع کتاب نہیں لکھی گئی جو اردو شاعری کے تمام انقلابات و تغیرات کو نمایاں کرتی اور اس سے یہ معلوم ہوتا کہ انواع شاعری کی ترقی کے لحاظ سے موجودہ زبانوں میں اردو کا کیا درجہ ہے۔ یہ سچ ہے کہ اردو شاعری کے ہر دور میں شعرائے اردو کے تذکرے کثرت سے لکھے گئے ہیں

اور بعض تذکرے مستند لوگوں نے لکھے۔۔۔ لیکن افسوس ہے کہ اس تمام سرمایہ میں ہمارے کام کی باتیں کم ملتی ہیں۔ (ان تذکروں میں) اُردو شاعری کے ہر دور کی خصوصیات عہد بہ عہد کی ترقیوں کے حالات اور ان کے علل واسباب کی تلاش ایک بے سود کوشش ہے۔

ان جملوں سے معلوم ہوتا ہے کہ عبدالسلام صاحب کو تذکروں کی خامیوں کا احساس ہے۔ اس لئے اُمید ہوتی تھی کہ وہ اپنی تصنیف میں ان خامیوں اور نقائص کو داخل نہ ہونے دیں گے۔ لیکن "شعر الہند" کا پہلا حصہ "آبِ حیات" اور "گل رعنا" سے مختلف نہیں۔ دلچسپی میں یہ "آبِ حیات" سے بہت پیچھے ہے۔ یہ درست ہے کہ اس میں مواد "گل رعنا" سے زیادہ ہے لیکن "گل رعنا" پڑھی جا سکتی ہے "شعر الہند" کی ورق گردانی سے طبیعت میں اُلجھن پیدا ہوتی ہے۔

کہہ سکتے کہ "شعر الہند" زیادہ مکمل ہے کیونکہ اس میں موجودہ شعرا کا بھی ذکر ہے۔ اور غزل گو شعرا کے ساتھ نظم گو شعرا بھی ملتے ہیں لیکن خرابی یہ ہے کہ صرف مختلف قسم کی نظمیں گنا دی گئی ہیں، ان نظموں کے نام گنا دیئے گئے ہیں اور ان نظموں سے اشعار نقل کئے گئے ہیں۔ جدید شاعری کی قسموں کی فہرست یہ ہے:۔ وطنی شاعری، اخلاقی شاعری، سیاسی شاعری، نیچرل شاعری، مناظر قدرت، وصف نگاری، ظریفانہ شاعری، قومی شاعری، تاریخی شاعری، متفرق نظمیں۔ ہر عنوان کے تحت میں مختلف نظموں سے مثالیں پیش کی گئی ہیں لیکن کہیں بھی ایک تنقیدی جملہ نہیں ملتا۔ اسلئے ان باتوں کے اضافہ سے "شعر الہند" حصۂ اول کی تنقیدی اہمیت میں اضافہ نہیں ہوتا۔

مصنف "شعر الہند" نے بہت محنت اور کاوش سے کام لیا ہے لیکن وہ تنقید کیلئے پیدا نہیں کئے گئے تھے۔ اگر وہ یہ محنت کسی ایسے کام میں صرف کرتے جس سے ان کی طبیعت کو زیادہ مناسبت تھی تو شاید ان کی محنت مشکور ہوتی۔ ایک مثال سے یہ بات ظاہر ہو جائے گی:۔

"اگر۔۔۔ ان دونوں بزرگوں (دبیر و مرزا) کے کلام پر نظر ڈالی جائے تو دونوں میں کوئی نمایاں فرق نظر نہ آئے گا۔ قدما کے دور کے جو محاسن ہیں وہ دونوں میں مشترک طور پر پائے جاتے ہیں، مثلاً غزل گوئی کا داخلی پہلو دونوں برتتے ہیں یعنی دونوں

> کی غزلیں جذبات وواردات سے لبریز ہوتی ہیں۔ سادہ اور لطیف تشبیہات دونوں کے یہاں موجود ہیں۔ فارسی زبان کی دلآویز ترکیبوں کو دونوں استعمال کرتے ہیں۔ اسی طرح اس دور کے معائب بھی دونوں کے یہاں کم وبیش موجود ہیں جابجا زبان دونوں کی فحش اور مبتذل ہے۔ کہیں کہیں سبک مضامین دونوں باندھے جاتے ہیں۔ شترگربگی یعنی کلام کی ناہمواری دونوں کے یہاں پائی جاتی ہے"۔

ان جملوں سے حیرت انگیز سطحیت کا پتہ چلتا ہے۔ یوں کہنے تو ہیں کہ غزل گوئی میں سوداؔ کو میرؔ سے اسلئے پست درجہ خیال کیا جاتا ہے کہ سوداؔ کی غزلوں میں تغزل کی اصلی روح یعنی سوز وگداز نہیں لیکن عبدالسلام صاحب کو اس بات کا کچھ بھی احساس نہیں کہ میرؔ اور سوداؔ کی شاعری میں بعد المشرقین ہے۔ سوداؔ اور میرؔ کی غزلیں ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ شاعر کی حیثیت سے سوداؔ اور میرؔ میں بنیادی فرق ہے اور سطحی مشابہت کی بنا پر یہ کہنا کہ دونوں میں کوئی نمایاں فرق نہیں تنقید کے کامل فقدان کا ثبوت ہے۔

اپنا موضوع اُردو تنقید کی تاریخ نہیں۔ اگر عبدالسّلام صاحب "شعرالہند" کا صرف پہلا حصّہ لکھا ہوتا تو شاید اس کتاب کے ذکر کی ضرورت نہ ہوتی لیکن اس کا دوسرا حصہ بھی ہے جس میں اُردو شاعری کے تمام اصناف" یعنی غزل، قصیدہ، مثنوی اور مرثیہ وغیرہ پر "تاریخی اور ادبی حیثیت سے تنقید کی گئی ہے"۔ اُمید ہوتی تھی کہ یہ حصّہ دوسرے تذکروں سے ممتاز ہوگا اور جو کمی دوسرے تذکروں میں ملتی ہے وہ کسی حد تک پوری ہوجائے گی۔ لیکن یہ امید موہوم تھی۔ اس حصّہ کا آغاز ایک مقدمہ سے ہوتا ہے جس کا عنوان ہے "اُردو زبان میں تنقید"۔ عبدالسلام صاحب پہلے اُردو تذکروں کی محدود تنقید کا ذکر کرتے ہیں پھر "مقدمۂ شعر وشاعری"، "کاشف الحقائق"، "موازنۂ انیس ودبیر" کے ذکر کے بعد کہتے ہیں:۔

> "لیکن ان میں سے کسی کتاب کو بھی اس سلسلے کی آخری کڑی نہیں قرار دیا جاسکتا کیونکہ ان کتابوں کے علاوہ عربی وفارسی میں بھی فن تنقید کے متعلق بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ اور غزل، قصیدہ اور مرثیہ وغیرہ کے الگ الگ اصول مقرر کر دیئے گئے ہیں۔ جو اگرچہ شعرائے ایران وشعرائے عرب کے کلام سے ماخوذ ہیں لیکن اُردو شاعری پر بھی نہایت کامیابی کے ساتھ منطبق کیا جاسکتا ہے۔ اسلئے ان تمام ماخذوں کو پیش نظر رکھ کر اُردو شاعری پر ایک مفصل تنقید کرنا چاہتے ہیں"۔

بات اچھی ہے لیکن اسے کیا کہیے کہ تنقیدی صلاحیت نہیں، حالی نے اپنے مقدمہ میں اردو شاعری کی صنفوں پر تبصرہ لکھا تھا۔ شاید اسے دیکھ کر عبدالسلام صاحب کو اردو شاعری کے تمام اصناف، پر تاریخی اور ادبی حیثیت سے تنقید لکھنے کا شوق ہوا۔ لیکن عبدالسلام صاحب میں حالی کے محدود اوصاف بھی نہیں۔ آزادیٔ فکر، حساس طبیعت، سخن فہمی، سمجھ بوجھ کچھ بھی نہیں۔ ان کا دماغ گنجلک واقع ہوا تھا۔ وہ سیدھی سادھی بات کو سیدھے سادھے طور پر بیان نہیں کر سکتے۔ طبیعت میں کچھ ایسی پراگندگی ہے کہ صفائی، ترتیب، تناسب کسی شئے کا پتہ نہیں۔ اس کتاب کو پڑھنا گویا جہاد کرنا ہے لیکن اس جہاد سے کوئی دینی یا دنیاوی فائدہ نہیں۔

ہاں تو اس حصّہ میں اردو شاعری کے اصناف پر تاریخی اور ادبی حیثیت سے تنقید کی گئی ہے پہلا حصّہ زیادہ اہم نہیں اور اس کا ضمناً ذکر شعرالہند کے حصّہ اول میں بھی موجود ہے۔ لیکن اسی تاریخی تبصرہ پر زیادہ زور دیا گیا ہے۔ یہ محض کوہ کندن وکاہ برآوردن ہے۔ یہ ریویو چند صفحوں میں ممکن تھا لیکن یہ حصّہ تقریباً تین سو صفحوں پر مشتمل ہے۔ ایک مثال ملاحظہ ہو:۔

"قدما کے تیسرے دور میں جب مناظرہ کا عام رواج ہوا اور شعراء میں باہم رد و قدح ہونے لگی تو صحت الفاظ کی طرف کسی قدر توجہ کی گئی۔ اسی دور نے ترقی کر کے متوسطین کے زمانے میں شیخ ناسخ جیسا مصلح زبان و مجدد فن پیدا کیا جنھوں نے الفاظ کی تنقیح و تہذیب نہایت مکمل طور پر کر دی اور ان کے بعد کے شعراء اس زبان کی پیروی کرتے ہیں۔ البتہ دور جدید کے بعض شعراء ان قیود کی پابندی ضروری نہیں سمجھتے۔"

مضمون بس اسی قدر ہے لیکن اسے چار صفحوں میں بیان کیا گیا ہے، ہر جگہ یہی عالم ہے۔ محنت ظاہر ہے لیکن اسلوب بھدّا ہے، دلچسپی سے معرا اور ساری باتیں سطحی ہیں اور ان کا تعلق زبان سے ہے۔ خیالات ماخوذ ہیں مرثیہ کے متعلق جو کچھ لکھا ہے وہ تقریباً بالکل بقول مصنف خفیف حذف و اضافہ کے ساتھ "موازنۂ انیس و دبیر" سے بلفظہٖ منقول ہے۔

ادبی تنقید بھی ناکافی ہے، غزل پر ادبی ریویو اس طرح کہ پہلے "ابن قدامہ اور ابن رشیق نے اہل عرب کی عاشقانہ شاعری کو پیش نظر رکھ کر غزل کی جو حقیقت بتائی ہے" اس کا خلاصہ درج ہے۔ پھر "ان تمام تصریحات سے بہ ترتیب غزل گوئی کے جو اصول قائم ہو سکتے ہیں"

ان کا بیان ہے یعنی غزل درد و الم، سوز و گداز وغیرہ کا مجموعہ ہے " اس میں ان جذبات، احساسات اور حالات کا ذکر ہو جو عاشق پر وارد ہوں۔ اس کے الفاظ شیریں، نرم، خوشگوار ہوں، تمکین و وقار اور معشوق کا ادب و احترام ہو۔ ان اصول کی ترتیب کے بعد اردو غزلوں سے سوز و گداز، شیریں الفاظ وغیرہ کی متعدد مثالیں ہیں۔ یہی غزل کی " ادبی تنقید "۔ ایسی تنقید کس کام کی۔ اس سے غزل کے امکانات و حدود پر کوئی روشنی نہیں پڑتی۔ خیالات مستعار ہیں۔ آزادیٔ فکر مفقود ہے اور کورانہ تقلید مثل آفتاب روشن۔ یہ خیال بھی نہیں ہوتا کہ ان اصول سے اور شاعری کے جوہر سے کوئی لگاؤ نہیں۔ نظر حسب معمول جسم پر ہے۔ عبد السلام صاحب جو کچھ دیکھتے ہیں دوسروں کی آنکھوں سے دیکھتے ہیں ان کی آواز اپنی نہیں، ایک صدائے بازگشت ہے۔

میں نے بہت غور کیا لیکن مجھے " شعر الہند " کی تالیف کی وجہ سمجھ میں نہ آئی۔ کتاب کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ عبد السلام صاحب کو شعر و شاعری سے کوئی مناسبت نہیں۔ ان کی طبیعت خشک و بیرنگ ہے اور یہ خشکی اور بیرنگی ہر جگہ ایسی پھیلی ہوئی ہے کہ پڑھنے والے کی طبیعت جلد اُکتا جاتی ہے سخن فہمی، احساس لطیف، مذاق صحیح، تیز و زندہ ادراک، ان اوصاف سے عبد السلام صاحب مبرا ہیں۔ البتہ انھوں نے اردو دواوین اور اردو تذکروں کی کچھ ورق گردانی کی ہے۔ انھوں نے وقت صرف کیا ہے، کاوش، جستجو، جانفشانی کی ہے۔ نسبتاً بہت زیادہ خام مواد ملتا ہے اور جس کو فطرت نے نقد کا مادہ عطا کیا ہے وہ اس خام مواد سے کام لے سکتا ہے۔

تعجب یہ ہے کہ " شعر الہند " " مقدمۂ شعر و شاعری " کے بعد لکھی گئی لیکن مصنف نے حالی کے مقدمہ سے کوئی خاص فائدہ حاصل نہیں کیا۔ وہ اس مقدمہ سے واقف ہیں۔

* سب سے پہلے مولانا حالی نے اپنے دیوان کے مقدمہ میں اردو کے تمام متداول اصناف شاعری پر اصول فن کے مطابق بحث کی اور آج معنوی حیثیت سے اردو لٹریچر میں یہی مقدمہ فن تنقید کا بہترین نمونہ خیال کیا جاتا ہے " حالی نے بنیادی چیزوں پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی تھی۔ عبد السلام صاحب بنیادی چیزوں سے کوئی واسطہ نہیں رکھتے۔ وہ قدیم تذکرہ نویسوں کی طرف لوٹ جاتے ہیں اور ان کی کتاب گویا پرانی تنقید کی تکمیل ہے۔

شبلی بحیثیت مورّخ و نقاد

حالی کے بعد شبلی کا نام آتا ہے۔ شبلی نے بھی بعض بنیادی مسئلوں پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی اور مشرقی اور مغربی نقادوں سے استفادہ کیا۔ وہ کہتے ہیں:۔

"شاعری کیا چیز ہے؟ یہ ایک نہایت مفصل اور دقیق بحث ہے۔ ارسطو نے اس پر ایک مستقل کتاب لکھی ہے جس کا ترجمہ عربی میں ابن رشد نے کیا اور اس کا بڑا حصہ چھپ کر شائع ہو چکا ہے۔ ابن رشیق، قیروانی اور ابن خلدون نے بھی اس پر بحث کی ہے۔ انگریزی زبان میں نہایت اعلیٰ درجہ کی کتابیں اس مسئلہ پر لکھی گئی ہیں جن میں سے بعض میری نظر سے بھی گذری ہیں گو میں ان سے اچھی طرح مستفید نہیں ہو سکا۔"

یہ تو ٹھیک ہی کہتے ہیں کہ وہ انگریزی کتابوں سے اچھی طرح مستفید نہیں ہو سکے اور نہ ہو سکتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ بھی مغربی خیالات سے سطحی واقفیت رکھتے ہیں۔ اور یہ سطحیت ناگزیر تھی۔ وہ شعر و شاعری کے عناصر محاکات و تخیل حسن الفاظ وغیرہ جیسے موضوعات پر لکھتے ہیں لیکن ان کی باتوں میں بھی گہرائی نہیں، جدت نہیں باریکی نہیں۔ اسی قسم کی باتیں ہیں جو حالی نے کہی ہیں اس لیے تفصیل کے عوض میں چند مثالوں پر اکتفا کروں گا:۔

کہتے ہیں:۔ خدا نے انسان کو مختلف اعضا اور مختلف قوتیں دی ہیں اور ان میں سے ہر ایک کے فرائض اور تعلیمات الگ ہیں۔ ان میں سے دو قوتیں تمام افعال اور ارادت کا سرچشمہ ہیں۔ ادراک اور احساس۔ ادراک کا کام اشیاء کا معلوم کرنا اور استدلال اور استنباط سے کام لینا ہے۔ ہر قسم کی ایجادات، تحقیقات، انکشافات اور تمام علوم و فنون اس کے نتائج ہیں۔ احساس کا کام کسی چیز کا ادراک کرنا یا کسی مسئلہ کا حل کرنا یا کسی بات پر غور کرنا اور سوچنا نہیں ہے اس کا کام صرف یہ ہے کہ جب کوئی موثر واقعہ پیش آتا ہے تو وہ متاثر ہو جاتا ہے۔ غم کی حالت میں صدمہ ہوتا ہے خوشی میں سرور ہوتا ہے، حیرت انگیز بات پر تعجب ہوتا ہے یہی قوت جس کو احساس، انفعال یا "فیلنگ" سے تعبیر کر سکتے ہیں شاعری کا دوسرا

نام ہے یعنی یہی احساس جب الفاظ کا جامہ پہن لیتا ہے تو شعر بن جاتا ہے۔"

اس عبارت سے ایک زبردست مغالطہ کا پتہ چلتا ہے۔ عموماً دماغ اور دل میں فرق کیا جاتا ہے اور شاعری کا لگاؤ دل سے خیال کیا جاتا ہے اور دماغ یا عقل یا ادراک کو ہر قسم کی ایجادات، تحقیقات، انکشافات اور تمام علوم وفنون کا سرچشمہ سمجھا جاتا ہے گویا جذبات دل سے وابستہ ہیں، ادراک اور اس کے نتائج دماغ سے۔ شاعری کا تعلق جذبات یا دل سے ہے، علوم وفنون کا تعلق ادراک یا دماغ سے۔ یہ زاویۂ نظر درست نہیں اور یہ شاعری کی ماہیت سے ناواقفیت پہ مبنی ہے۔ شاعری اضطراری کیفیت کا نتیجہ نہیں، تمام علوم و فنون کی طرح یہ بھی دماغی تحریکات کا نتیجہ ہے۔ شاعری میں اعلیٰ ترین دماغی تحریکات کا پرتو ہوتا ہے۔ شاعری میں ادراک کا وجود ضروری ہے، اسی قدر ضروری ہے جس قدر دوسرے علوم وفنون میں اور ادراک شاعری کی یہ روح رواں ہے۔ شاعر اپنے زمانہ میں ادراک کے سب سے بلند مقام پہ ہوتا ہے۔

یہ صحیح ہے کہ "حیوانات پہ جب کوئی جذبہ طاری ہوتا ہے تو مختلف قسم کی آوازوں یا حرکتوں کے ذریعہ سے ظاہر ہوتا ہے" اور یہ بھی صحیح ہے کہ "انسان کے جذبات بھی حرکات کے ذریعہ سے ادا ہوتے ہیں" اور اس بات سے بھی انکار ممکن نہیں کہ انسان کو جانوروں سے بڑھ کر ایک اور قوت دی گئی ہے یعنی نطق اور گویائی۔" لیکن یہ کہنا درست نہیں کہ جب انسان پر "کوئی قوی جذبہ طاری ہوتا ہے تو بے ساختہ اس کی زبان سے موزوں الفاظ نکلتے ہیں اسی کا نام شعر ہے۔" حیوانات جب آواز یا حرکت کے ذریعے سے اپنے جذبات کا اظہار کرتے ہیں تو یہ آواز یا حرکت محض ایک اضطراری عمل ہوتی ہے۔" شیر گونجتا ہے، مور چنگھاڑتے ہیں، کوئل کوکتی ہے، طاؤس ناچتا ہے سانپ لہراتے ہیں۔" انسان بھی چیختا ہے، تڑپتا ہے، بول اٹھتا ہے۔ لیکن اس چیخ، اس تڑپ، اس بول اٹھنے اور شعر میں مشرقین کا فرق ہے۔

پھر یہ بھی سمجھنا چاہیئے۔ آواز یا حرکت ہر حیوان کے بس کی بات ہے جیسے ہر انسان کا نطق اور گویائی پہ دسترس ہے۔ ہر شیر گونجتا ہے۔ ہر مور چنگھاڑتا ہے، ہر کوئل کوکتی ہے ہر طاؤس ناچتا ہے ہر سانپ لہراتا ہے لیکن ہر انسان شعر نہیں کہتا ہے اور نہ کہہ سکتا ہے۔ حیوانات ہر جذبے کو کسی آواز یا حرکت کا جامہ پہناتے ہیں۔ شاعر ہر جذبے کو الفاظ کا

جامہ نہیں پہناتا ہے ۔ وہ تو اہم اور قیمتی جذبات کو چن لیتا ہے اور یہ انتخاب وہ اپنے ادراک کی مدد سے کرتا ہے اور اسی ادراک کی مدد سے وہ اپنے جذبات کی صحیح کامیاب مکمل اور حسین ترجمانی بھی کرتا ہے ۔ یہ تعجب کی بات ہے کہ ہم اپنے ہر قول و فعل میں ادراک سے کام لیتے ہیں لیکن شاعری کے لئے جو دماغ کی بہترین، اعلیٰ اور قیمتی تحریکات کی پیداوار ہے، ادراک کو ضروری نہیں سمجھتے ۔

شبلی کے خیال میں شاعری کے اصلی عناصر محاکات اور تخیل ہیں ۔ وہ کہتے ہیں :۔ محاکات کے معنی کسی چیز یا کسی حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شئے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے ۔" پھر محاکات پر تفصیلی بحث کرنے کے بعد وہ اعتراف کرتے ہیں کہ اگرچہ محاکات اور تخیل دونوں شعر کے عناصر ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ شاعری دراصل تخیل کا نام ہے ۔ محاکات میں جو جان آتی ہے تخیل ہی سے آتی ہے ۔" جب حقیقت یہ ٹھہری کہ شاعری دراصل تخیل کا نام ہے تو پھر تخیل کی مفصل و مکمل تعریف بھی لازمی ٹھہری ۔ ورنہ شاعری کی ماہیت پر کوئی روشنی نہیں پڑ سکتی ۔ شبلی " قوت تخیل کی مختلف صورتوں " پر تفصیل کے ساتھ لکھتے ہیں لیکن کسی جگہ بھی تخیل کی صحیح اور جامع تعریف نہیں ملتی تخیل کے بعض پہلوؤں کا ذکر البتہ ملتا ہے اور تخیل جو صورتیں اختیار کرتی ہے ان کا بیان بھی ملتا ہے ۔ ایک بات بہت کام کی بھی کہہ جاتے ہیں :۔

" شاعر قوت تخیل سے تمام اشیاء کو نہایت دقیق نظر سے دیکھتا ہے وہ ہر چیز کی ایک ایک خاصیت ایک ایک وصف پر نظر ڈالتا ہے پھر اور اور چیزوں سے ان کا مقابلہ کرتا ہے، ان کے باہمی تعلقات پر نظر ڈالتا ہے، ان کے مشترک اوصاف کو ڈھونڈھ کر ان سب کو ایک سلسلہ میں مربوط کرتا ہے، کبھی اس کے برخلاف جو چیزیں یکساں اور متحد خیال کی جاتی ہیں ان کو زیادہ نکتہ سنجی کی نگاہ سے دیکھتا ہے اور ان میں فرق و امتیاز پیدا کرتا ہے ۔"

یہ بہت کام کی بات ہے لیکن ساتھ ساتھ شبلی کچھ ایسی باتیں بھی کہہ جاتے ہیں جن سے دور معلوم ہوتا ہے کہ وہ تخیل کی ماہیت سے واقف نہ تھے ۔ مثلاً جب وہ تخیل کی بے عنوانی کا بیان کرنے لگتے ہیں تو صاف معلوم ہوتا کہ جس چیز کو وہ تخیل سمجھتے ہیں اس کو تخیل سے دور کا بھی لگاؤ نہیں ۔

"احساس جب الفاظ کا جامہ پہن لیتا ہے تو شعر بن جاتا ہے" اس لئے شعر میں الفاظ کی اہمیت ظاہر ہے۔ شبلی کو الفاظ کی اہمیت سے واقفیت ہے لیکن اس جگہ بھی وہ لغزش کرتے ہیں۔ "کتاب العمدہ" کے باب فی اللفظ والمعنی کا وہ خلاصہ درج کرتے ہیں جس میں ایک بہت اہم جملہ ملتا ہے "لفظ جسم ہے اور مضمون روح ہے دونوں کا ارتباط باہم ایسا ہے جیسا روح اور جسم کا ارتباط کہ وہ کمزور ہوگا تو یہ بھی کمزور ہوگی"۔ لیکن اس کے بعد بھی وہ لکھتے ہیں :-

"حقیقت یہ ہے کہ شاعری یا انشا پردازی کا مدار زیادہ تر الفاظ ہی پر ہے "گلستان" میں جو مضامین اور خیالات ہیں ایسے اچھوتے اور نادر نہیں لیکن الفاظ کی فصاحت اور ترتیب اور تناسب نے ان میں سحر پیدا کر دیا ہے انہیں مضامین اور خیالات کو معمولی الفاظ میں ادا کیا جائے تو سارا اثر جاتا رہے گا"

یہ بے خبری ہے۔ خیالات اور جذبات اور الفاظ کے ناگزیر تعلق سے بے خبری ہے یوں وہ کہتے تو ہیں کہ اس تقریر کا یہ مطلب نہیں کہ شاعر کو صرف الفاظ سے غرض رکھنی چاہیئے اور معنی سے بالکل بے پرواہ ہو جانا چاہیئے لیکن ان کی تحریر سے صاف ظاہر ہے وہ الفاظ کو اصل شاعری سمجھتے ہیں۔ الفاظ کو فصیح و غیر فصیح، مانوس و نامانوس سلیس و ثقیل الفاظ کا استعمال جائز سمجھتے ہیں وہ یہ نہیں جانتے ہیں کہ بظاہر نامانوس، ثقیل اور غیر فصیح الفاظ اگر موقع و محل سے کام میں لائے جائیں تو نامانوس ثقیل باقی نہیں رہیں گے۔

بنیادی مسئلوں پر تفصیلی بحث کے ساتھ شبلی نے ایک مخصوص صنف، مرثیہ اور ایک مخصوص شاعر، میر انیس کے کلام پر تفصیلی ریویو بھی کیا اور میر انیس کے کلام کا مرزا دبیر کے کلام سے موازنہ بھی کیا۔ اس میں وہ حالی سے ایک قدم آگے بڑھے اور "موازنۂ انیس و دبیر" کا اثر بھی "شعر العجم" سے زیادہ ہوا۔ اور جو سانچہ شبلی نے پیش کیا اسے آج بھی اردو نقاد استعمال کرتے ہیں۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ اس سانچے کی قدر و قیمت کیا ہے اور اس میں کہاں تک نئی تنقید اور نئی ٹکنیک کی جھلک نظر آتی ہے۔

کہنا پڑتا ہے کہ شبلی کا زاویۂ نظر شبلی کی تنقید کا سازو سامان، شبلی کا اسلوب ان سب چیزوں میں پرانی تنقید کی صاف کارفرمائی ہے۔ نئی تنقید کے اصول، نئی تنقید کا زاویۂ نظر،

نئی تنقید کی تکنیک ۔ یہ سب چیزیں کہیں نہیں ملتیں ۔ وہ میر انیسؔ کی شاعری کی خصوصیات ایسے عنوانات کے تحت میں بیان کرتے ہیں :۔ فصاحت ، روزمرہ اور محاورہ ، بلاغت ، استعارات وتشبیہات ، انسانی جذبات یا احساسات ، مناظر قدرت منظر ، واقعہ نگاری ، رزمیہ وغیرہ پہلی بات تو یہ ہے ، اور اس بات کا شبلی کو بھی احساس ہے کہ انسانی جذبات ، مناظر قدرت ، منظر ، واقعہ نگاری ، رزمیہ الگ الگ چیزیں نہیں مثلاً منظر اور رزمیہ واقعہ نگاری میں داخل ہیں ، اس لئے ان موضوعات پر الگ الگ لکھنے کی منطقی وجہ سمجھ میں نہیں آتی ۔

اصلی نقص یہ ہے کہ ان چیزوں پر جو پرانی تنقید کی جاگیر ہیں زیادہ سے زیادہ زور دیا جاتا ہے ۔ پہلے فصاحت ، روزمرہ محاورہ ، بلاغت ، استعارات وتشبیہات کا مفصل ذکر ہوتا ہے اور ان سے زیادہ اہم چیزوں کا ذکر پیچھے اور ضمناً ہوتا ہے فصاحت اور بلاغت پر صفحے کے صفحے سیاہ کر دیئے جاتے ہیں لیکن انسانی جذبات یا احساسات کے تحت میں بس اس قدر تنقید ملتی ہے ۔

" یہ شاعری کی اصل روح رواں ہے اور اگر آل صاحب کی رائے تسلیم کی جائے تو صرف اس چیز کا نام شاعری ہے ۔ انسانی جذبات کی سیکڑوں قسمیں ہیں اور پھر ہر ایک کے مختلف مراتب اور مدارج ہیں ۔ میر انیسؔ کے مرثیوں میں نہایت کثرت سے ان جذبات اور ان کے مختلف مدارج کا ذکر ہے لیکن جس جگہ جس چیز کو لیا ہے اس کمال کے ساتھ اس کی تصویر کھینچی ہے کہ اسکا پورا نقشہ آنکھوں کے سامنے پھر جاتا ہے "

اس کے بعد صرف مثالیں ہیں ۔ اس کے علاوہ فصاحت و بلاغت یعنی الفاظ کے استعمال اور ان کی اہمیت پر جو کچھ لکھتے ہیں وہ قدیم نقطۂ نظر پر مبنی ہے اس میں کوئی جدت تازگی اور باریکی نہیں ۔ کہتے ہیں " فصاحت ۔ علمائے ادب نے فصاحت کی یہ تعریف کی ہے کہ لفظ میں جو حروف آئیں ان میں تنافر نہ ہو ، الفاظ نامانوس نہ ہوں ، قواعد صرفی کے خلاف نہ ہو " پھر " علمائے ادب " کے اس قول کی تشریح کرتے ہیں ۔

" لفظ درحقیقت ایک قسم کی آواز ہے اور چونکہ آوازیں بعض شیریں ، دلآویز اور لطیف ہوتی ہیں مثلاً طوطی وبلبل کی آواز اور بعض مکروہ ناگوار مثلاً کوے اور گدھے

کی آواز۔ اس بنا پر الفاظ بھی دو قسم کے ہوتے ہیں۔ بعض شستہ، سبک، شیریں اور
بعض ثقیل، بھدے، ناگوار۔ پہلے قسم کے الفاظ کو فصیح کہتے ہیں اور دوسرے کو
غیر فصیح بعض الفاظ ایسے ہوتے ہیں کہ فی نفسہٖ ثقیل اور مکروہ نہیں ہوتے لیکن
تحریر و تقریر میں ان کا استعمال نہیں ہوا ہے یا بہت کم ہوا ہے۔ اس قسم کے
الفاظ بھی جب ابتداءً استعمال کیے جاتے ہیں تو کانوں کو ناگوار معلوم ہوتے ہیں۔
ان کو فن بلاغت کی اصطلاح میں غریب کہتے ہیں اور اس قسم کے الفاظ بھی
فصاحت میں خلل انداز ہوتے ہیں۔"

"علمائے ادب" اور شبلی سمجھتے ہیں کہ الفاظ خلا میں بستے ہیں۔ اسی لیے انہیں فصیح غیر فصیح اور غریب قرار دیتے ہیں۔ الفاظ خلا میں سانس نہیں لیتے ہیں اور نہ لے سکتے ہیں۔ وہ ہمیشہ کسی چیز کے قائم مقام ہوتے ہیں اور ان کے ذریعے سے کسی خاص خیال کو بیان کیا جاتا ہے۔ ہر لفظ وہ فصیح ہو یا غریب و غیر فصیح کسی مناسب موقع و محل پر حسین اور موزوں معلوم ہو سکتا ہے۔

بات تو یہ ہے کہ شبلی مشرقی حدود کے اندر بھی لغزشیں، زبردست لغزشیں کر جاتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ وہ باتیں صحیح کہتے ہیں لیکن ان باتوں کے منطقی نتائج سے آگاہ نہیں ہوتے۔ مثلاً وہ کہتے ہیں:۔

"بلاغت کی تعریف علمائے معانی نے یہ کی ہے کہ کلام اقتضائے حال کے موافق
ہو اور فصیح ہو۔ مقتضائے حال کے موافق ہونا ایسا جامع لفظ ہے جس میں بلاغت
کے تمام انواع و اسباب آ جاتے ہیں۔"

پھر کہتے ہیں "میر انیس صاحب کے کلام میں بلاغت الفاظ بھی اگرچہ انتہا درجہ کی ہے۔ لیکن یہ ان کے کمال کا اصل معیار نہیں، ان کے کمال کا اصلی جوہر معانی کی بلاغت میں کھلتا ہے۔" حالانکہ اگر بلاغت کا مفہوم یہ ہے کہ "کلام مقتضائے حال کے موافق ہو تو "میر انیس کا کلام بلکہ سارے مرثیے۔ بلاغت سے معرّا ثابت ہوں گے۔ مرثیوں میں اشخاص عربی ہیں مقام کربلا ہے لیکن اس اقتضائے حال کا خیال کسی مرثیہ گو کے دل میں نہیں گزرتا۔ مرثیہ گو لکھنؤ کے شادی و غمی کے رسوم عرب پر منطبق کرتے ہیں وہ جوہی اور بیلے کے پھول عراق کے جنگل میں بچھا دیتے ہیں وہ حضرت امام اور ان کے اہل حرم کے اصل کیرکٹر پر بھی پردہ ڈال دیتے ہیں۔ اگر "بلاغت کا پہلا فرض یہ ہے کہ جو واقعہ فرض کیا جائے وہ ایسا ہو کہ وقت اور

حالت کے لحاظ سے اس کا واقع ہونا یقین ہونے کے برابر ہو اس کے ساتھ واقعہ کے جزئیات اور کیفیات جو بیان کئے جائیں وہ بالکل مقتضائے حال کے موافق ہوں۔ تو مرثیہ میں بلاغت ممکن ہی نہیں۔ واقعہ کربلا کے تصور اور اس کی جزئیات دونوں مقتضائے حال کے ناموافق ہیں۔ بہرکیف شبلی کو مرثیوں کے امکانات دور دور سے صحیح واقفیت نہیں۔ مثلاً وہ مرثیوں کی ان خامیوں سے بالکل بے خبر ہیں جن کا ذکر "اردو شاعری پر ایک نظر" میں ہے۔

حالی نے پرانی "تنقید" سے الگ ہوکر نئی تنقید کی ابتدا کی۔ شبلی نئی اور پرانی تنقید کے بیچ میں معلق نظر آتے ہیں۔

رشید احمد صدیقی اور گنج ہائے گراں مایہ

رشید صاحب جونپور کے ایک قصبہ مریاہو کے رہنے والے ہیں۔ گھر پر عام رواج کے مطابق فارسی عربی کی تعلیم ہوئی پھر جونپور کے اسکول میں آگئے اور بورڈنگ میں رہنے لگے۔ بورڈنگ لائف کا ٹھپہ بقول ان کے ان کی لائف پر آج تک نمایاں ہے۔ انھوں نے علیگڑھ میں ایک بڑا مکان بنوالیا ہے، مگر خود جس کمرے میں رہتے ہیں وہ کتب خانہ، دفتر، بیڈروم اور گودام سب کا مجموعہ کہا جاسکتا ہے۔ پورب کے مٹی، پچھم والوں کے مقابلہ میں دیہات اور وہاں کی بولیوں سے زیادہ واقف ہوتے ہیں۔ ان کی گھریلو بولی اور علمی زبان میں فرق ہے دیہات جو ہندوستان کی روح ہیں ان کے لئے زیادہ زندہ اور حقیقی ہوتے ہیں۔ رشید صاحب نے ان دونوں باتوں سے بڑا فائدہ اٹھایا ہے۔ ہائی اسکول پاس کرکے انھوں نے کچہری میں نقل نویسی کرلی تھی۔ پٹواری اور گواہ بجرد اور عدالت میں یہ آب وتاب غالباً وہیں سے آگئی ہے۔ عدالتوں کے نقشے، وکیلوں اور تھانیداروں اور سر پھرے انگریز افسروں کے مرقعے جو ان کے مضامین میں جابجا بکھرے پڑے ہیں۔ اسی زمانہ کے تجربات کی یادگار ہیں۔ ۱۹۱۵ء میں وہ علیگڑھ آئے۔ یہ زمانہ ایم او کالج کی آخری بہار کا تھا علیگڑھ کے کھلنڈرے انگلستان تک کے کھلاڑیوں سے داد تحسین لے چکے تھے۔ علیگڑھ کے پڑھے لکھے نوجوان اپنی شائستگی، آداب تہذیب اور انگریزوں سے

انگیں کی طرح بات چیت کرنے کے لیے مشہور ہو چکے تھے۔ اچھے اور ممتاز طالب علموں کے لیے ڈپٹی کلکٹر کا عہدہ موجود تھا، حکومت مہربان تھی اور قوم فدائی۔ جنگ طرابلس، جنگ بلقان، مسجد کانپور، ڈاکٹر انصاری کے طبی مشن، الہلال کے مضامین، شبلی اور اقبال کی نظموں کا اثر ہو چکا تھا۔ خانقاہ دفا میں حریت کے پجاری پیدا ہونے لگے تھے۔ رشید صاحب کے زمانہ میں حریت پر وفاداری غالب تھی۔ محمد علی کی ادبیت کی داد دی جاتی تھی لیکن ان کی دیوانگی پر ڈاکٹر ضیاء الدین کی فرزانگی کو ترجیح دی جاتی تھی۔ رشید صاحب میں سکون (STATUS QUO) کی حمایت شاید یہیں سے آئی۔ مگر وہ اس سرکار پرستی کے باوجود قومی جذبات سے نہ بچ سکے۔ رشید صاحب ذاکر حسین صاحب سے بھی متاثر تھے اور مولانا سلیمان اشرف سے بھی اقبال کی طرح رشید صاحب بھی شاعرانہ طور پر شخصیت کی دلاویزی اور دلکشی اس کے بانکپن اور رنگینی سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتے وہ ذاکر صاحب کے ساتھ زیادہ دور تک نہ جا سکے۔ مگر ذاکر صاحب کا یہ احترام ان سے یہ محبت اور خلوص ظاہر کرتا ہے کہ ان کا دل کس طرف ہے پھر بھی یہ ایک دلچسپ مسئلہ ہے کہ ان کی سلیمان اشرف پر مضمون میں جو عظمت و جلال ہے وہ ذاکر صاحب والے مضمون میں کیوں نہیں۔

رشید صاحب کے مزاحیہ مضامین کی قدر ان کی طالب علمی ہی میں شروع ہو گئی تھی ان میں ایک ایسا انوکھا پن، تازگی، بانکپن اور ادبی حسن تھا کہ وہ اپنی طرف متوجہ کئے بغیر نہیں رہ سکتا تھا۔ لیکن ان کے یہاں صاف ایک ارتقا ملتا ہے جو لوگ ان کے ابتدائی مضامین پر وجد کرتے ہیں اور بعد کی چیزوں کو خاطر میں نہیں لاتے وہ شاید کچے پھلوں کے شوقین ہیں۔ وہ کئی برس تک میگزین کے ایڈیٹر رہے اور سٹینس سکریٹری ہونے کے علاوہ یونین کے سکریٹری بھی۔ وہ ممتاز مقرروں میں سے نہیں تقریر کرتے ہوئے ہمیشہ گھبراتے ہیں مگر جب کسی واقعہ یا شخصیت سے متاثر ہوتے ہیں تو حیرت انگیز تقریریں کرتے ہیں۔ دعوتوں یا تفریحی مجموں میں ان کی تقریریں بہت اچھی نہیں ہوتیں وہ کبھی مشہور نہیں بن سکے۔ لیکن اگر کوئی مر گیا ہو یا رخصت ہو رہا ہو یا واقعہ ایسا ہو جس سے وہ ذاتی طور پر متاثر ہوں تو وہ ایسی زوردار تقریر کرتے ہیں اور بغیر کسی تیاری کے کہ اگر ان کے کسی دوست کے دل میں مر جاتے یا کہیں چلے جانے کی خواہش

کروٹیں لینے لگے تو بیجا نہ ہوگا۔

رشید صاحب ۱۹۲۱ء سے اُردو پڑھانے پر مامور ہیں جب کالج یونیورسٹی بنا تو اُردو دینیات کو لازمی قرار دیا گیا مگر ان مضامین کو زیادہ اہمیت نہیں دی گئی۔ انھیں ایک فرض ناگوار یا ضروری عذاب سمجھ کر گوارا کر لیا گیا۔ ایم۔ اے کے درجے ۱۹۳۴ء میں شروع ہوئے اور شعبے کو ایک مستقل اور خودمختار حیثیت بھی اسی زمانہ میں مل سکی۔ جب قوم سے کوئی اپیل کرنی ہوتی تھی تو علیگڈھ کے خداوند سب سے پہلے اس بات پہ زور دیتے تھے کہ علیگڈھ کے خداوند سب سے پہلے اس بات پہ زور دیتے تھے کہ علیگڈھ مسلمانوں کا تہذیبی مرکز ہے اور یہاں اُردو اور دینیات لازمی ہیں۔ مگر جب شعبے کو وسعت دینے اور اختیاری مضمون بنانے کا سوال آتا تو سرمائے کی کمی کا عذر فوراً لبوں پہ آ جاتا۔ اُردو بہت دن تک علی گڈھ کا وظیفہ لب، رہی، دل کی دھڑکن نہ بن سکی۔

علیگڈھ والوں نے اُردو کے اصلی اور حقیقی منصب کو کبھی نہ پہچانا اگر کبھی کبھار لازمی اُردو میں کوئی فیل ہو جاتا تھا تو کتنے ہی ماہرین تعلیم کی جبین ناز پہ شکنیں پڑ جاتیں۔

غرض ۱۹۲۳ء سے ۱۹۳۴ء تک رشید صاحب کو کافی فرصت ہوتی اگر اُن کی صحت اور صحبت دونوں خراب نہ ہوتیں پھر بھی تاریخ یورپ کا ترجمہ رسالہ سہیل، اُردو زبان پر ایک سرسری نظر مقدمۂ باقیات فانی۔ پیام اقبال طنزیات و مضحکات اور متفرق مزاحیہ مضامین اسی زمانہ کی یادگار ہیں۔ پھر اسی زمانہ میں انھیں یونیورسٹی کے معزز مہمانوں کے لئے ایڈریس لکھنے ہوتے تھے۔ کوئی گرفتار کر لیتا تو اس کے الیکشن کے لئے ایک زوردار مینی فسٹو تیار کرنا پڑتا۔ کبھی کبھی فریق ثانی کی طرف سے اس کا جواب بھی لکھنا پڑتا۔ "اپنی یاد میں" ان کا ایک مضمون ہے جس میں انھوں نے خود تسلیم کیا ہے کہ یہ کافر دماغ جو چاہے کر دکھائے۔ میں اوپر کہہ چکا ہوں کہ اس زمانہ میں رشید صاحب کی صحت اور صحبت دونوں اچھی نہیں تھیں۔ ان پہ تنقید میں اس بات کو نظر انداز کرنا چاہیئے۔

۱۹۲۱ء سے ابتک ہندوستان میں کتنے زلزلے آئے اور کیسے کیسے انقلاب ہوئے رشید صاحب زلزلے اور انقلاب دونوں سے دور رہے۔ انھوں نے ایک جگہ اپنے آپ کو توبۃ النصوح قسم کا انسان کہا ہے وہ دور ہی سے انقلاب کا نظارہ کرنا بہتر سمجھتے ہیں۔ انھوں نے اگرچہ اپنے آپ کو اکثر اس جماعت میں پایا جو انقلاب کے خلاف

تھی مگر ان کی وضعداری مشرقیت اور صبرت کی پختگی کی اس سے اچھی دلیل کیا ہوگی کہ وہ ہمیشہ اپنی ذات سے ایک انجمن رہے اور ان کی انجمن میں رند اور پارسا سب کا گذر رہا پھر انقلاب سے دور رہنے کے باوجود انکی تحریروں میں اس کے اثرات برابر ملتے رہے۔ انھوں نے انقلاب سے بڑا فائدہ اٹھایا ہے۔ مزاح نگار اپنا مواد زندگی کے نشیب و فراز اور تمایاں ہو جاتے ہیں۔

رشید صاحب اردو اور فارسی ادب سے بہت گہری واقفیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے انگریزی ادب کے شاہکاروں کا بھی مطالعہ کیا ہے۔ بعض مغربی ادیبوں سے متاثر بھی ہوئے ہیں۔ خصوصًا برنارڈ شا، آسکر وائلڈ اور جسٹرٹن نے غالب ان کی تحریروں میں اکثر جلوہ گر ہوتے ہیں اور اردو کے انشاپردازوں میں کم ایسے ہوں گے جنھوں نے غالب سے اسقدر کام لیا ہو جیسا رشید صاحب نے لیا ہے۔ غالب کے اشعار، ترکیبیں، استعارات، غالب کے فقرے ان کی زندگی کے واقعات، رشید صاحب کے یہاں بکثرت ملیں گے۔ غالب کے بعد اقبال اور اکبر سے رشید صاحب متاثر ہوئے ہیں۔ اکبر کی طرح وہ بھی مشرقیت کے دلدادہ ہیں۔ دونوں کا مشرقیت کا تصور جذباتی زیادہ ہے فکری کم ہے دونوں کی نظر مغرب کی بعض خصوصیات پر گہری پڑتی ہے۔ مگر دونوں مغربیت کا صحیح اور جامع تصور نہیں کر سکتے اقبال کی مشرقیت میں مغربی رنگ بھی ہے۔ لیکن رشید صاحب کی مشرقیت میں یہ بات نہیں۔ ان کے یہاں ایک مخصوص شوخی ہے جو ہے تو منفرد، لیکن جو اقبال، غالب، سجاد انصاری اور فلک پیما کی شوخی سے ملتی جلتی ہے۔ مثلاً ان سب کے یہاں شیطان کا ایک خاص کردار ملتا ہے جو دراصل ایک رومانی کردار یا علامت (SYMBOL) ہے یہ سب زندگی موت، خدا اور انسان کو ایک زاویہ سے بھی دیکھ سکتے ہیں۔ رشید صاحب کے یہاں کچھ کا کچھ، پاسبان اور کوبڑا اس رنگ کی اچھی مثالیں ہیں۔

ادب میں رشید صاحب کا نظریہ کیا ہے اس سوال کا جواب آسان نہیں وہ ادب کو زندگی سے اور زندگی کو معقولیت سے الگ نہیں کر سکتے ان کے نزدیک معقولیت پر اکثر علیگڈھ کی مہر ضروری ہوتی ہے۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ رشید صاحب کے زمانہ میں جس دکان پر سب سے زیادہ رونق تھی وہ یہی تھی۔ اقبال نے اپنے ایک خط میں

لکھا ہے " میں قدیم کو زندگی میں اتنا ہی ضروری عنصر سمجھتا ہوں جتنا جدید کو بلکہ میرا میلان قدیم کی طرف ہے " یہ بات رشید صاحب پر بھی صادق آتی ہے۔ رشید صاحب نے جب لکھنا شروع کیا اس زمانہ میں ہندوستان کی ادبی فضا جمال پرستوں کے ترانوں سے گونج رہی تھی۔ رشید صاحب کے یہاں جمال پرستی بھی ہے اور خواص پسندی بھی مگر انصاف یہ ہے کہ ان کے یہاں یہ دونوں چیزیں اعتدال کے ساتھ ہیں۔ اور ان کی انسانیت یا معقولیت ان پر غالب رہتی ہے۔ اپنے مضمون میں وہ ابتہاج و اہتزاز کا جواز پیش کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ " عوام کا خیال ضروری ہے لیکن ہر وقت کیا ضروری ہے کہ جو ہماری اصطلاحوں سے نا واقف ہو اسے ہمارے جواہر پاروں سے کھیلنے دیا جائے " رشید صاحب نے اپنے آپ کو کسی اسکول سے وابستہ نہیں کیا حالی اسکول، شبلی اسکول، ادب لطیف، لکھنؤ اسکول یا دہلی اسکول یا لاہور، حیدر آباد۔ نئے پرانے کسی گروہ میں وہ شریک نہیں ہوئے۔ اسی وجہ سے وہ ہر رنگ کی خوبی کو دیکھ سکتے ہیں۔ اور آزادی کے ساتھ اس پر تنقید کر سکتے ہیں۔ ان کے یہاں آپ کو ذہنی حد بندی مل سکتی ہے گروہ بندی نہیں مل سکتی۔ رشید صاحب اپنی ادبی شخصیت اپنے منفرد اسلوب اپنی دقیع سنجیدہ اور خیال انگیز ظرافت اور اپنی دلآویز مرقع نگاری کی وجہ سے اس دور کے ادب پر اپنا ایک لازوال نقش چھوڑ چکے ہیں۔ وہ حالی اور شبلی دونوں کے قائل ہیں مگر ان کا اسلوب شبلی سے زیادہ قریب ہے۔ وہ نظیر کی آزاد اور بے پروا مصوری کے کبھی دلدادہ نہ ہو سکے۔ انیس کی مینا کاری انھیں زیادہ دلکش نظر آئی۔ ان کا رچا ہوا پختہ اور مہذب شعور، ہمارے کلاسیکی سرمائے کے جائزے کے لئے خاص طور پر موزوں ہے نئے میلانات اور رجحانات کے پرکھنے میں بعض اوقات ان سے لغزش ہو جاتی ہے۔ ان کے فیصلے قطعی ہوتے ہیں۔ اور ان کی تنقیدوں میں جذباتیت بہت زیادہ نظر آتی ہے۔ نئے حسن کو دیکھنے اور حسن کے نئے رنگوں کو پرکھنے کے لئے جس صبر و استقلال جس خارجیت اور وسعت کی ضرورت ہے وہ بعض اوقات پیدا نہیں کر سکتے مہدی افادی کی طرح وہ بھی دوسرے درجہ کی چیز کو قابل اعتنا نہیں سمجھتے۔ حالانکہ اول درجہ کا احساس دوسرے درجہ کی مدد سے ہی ہوتا ہے۔ انھوں نے تنقیدی مضامین زیادہ نہیں لکھے مگر ان میں بھی نکتہ سنجی ذہانت اور شگفتگی ملتی ہے۔ کلیم الدین احمد

نے اردو تنقید پر ایک نظر میں ان کے یہاں ایک ذہنی کجروی پر زور دیا ہے یہ صحیح نہیں ہے۔ رشید صاحب کی قدامت سے دلچسپی، جمال پرستوں سے قرب، فن کا احترام، روایت کی قدر، زبان اور بیان پر نظر، انھیں ڈاکٹر جانسن کی طرح کلاسیکی سرمائے کا ایک اچھا نقاد بناتی ہیں۔ جس طرح ڈاکٹر جانسن کی ہمہ گیر شخصیت کا تنقید ایک چھوٹا سا پہلو ہے اُسی طرح رشید صدیقی کا حال ہے۔ تنقید میں اگرچہ انھوں نے کبھی کبھار کسی اچھی چیز کی تعریف نہ کی۔ لیکن آج تک میں نے ان کی کوئی ایسی تنقید نہ دیکھی جس میں کسی پست یا ناقص کارنامے کو سراہا گیا ہو۔ یہ معیار بھی معمولی نہیں اور اس معیار پر کم نقاد پورے اترتے ہیں۔ جامعیت اور لچک دونوں کا امتزاج کتنے نقادوں کے یہاں ملتا ہے۔

ان کی تازہ تصنیف "گنج ہائے گراں مایہ" اور "ذاکر صاحب" کی مقبولیت کو دیکھتے ہوئے یہ خطرہ ہوتا ہے کہ رشید صاحب کی سب سے بڑی خصوصیت کو لوگ نظر انداز کرنے لگے ہیں۔ "گنج ہائے گراں مایہ" بلاشبہ ایک غیر معمولی کارنامہ ہے۔ لیکن بعض لوگوں نے جوش میں آکر اسے ان کی دوسری تمام کتابوں پر جو فوقیت دی ہے وہ صحیح نہیں۔ اختر انصاری اپنی ادبی ڈائری میں ان کے طرز کی اس "سطوت، برگزیدگی اور جلال تشبیہی کا ذکر کرتے ہیں جو ان کے طنزیہ اور مزاحیہ مضامین میں بالعموم نہیں پائی جاتی" اور اس وجہ سے ان کے نزدیک "گنج ہائے گراں مایہ" کا طرز ان طنزیہ اور مزاحیہ مضامین کے طرز سے بے حد ممتاز ہے۔ گنج ہائے گراں مایہ بے شک ایک قابل فخر کارنامہ ہے۔ لیکن ذاکر صاحب نہ رشید صاحب کا بہترین کارنامہ ہے نہ ذاکر صاحب کی بہترین تصویر مگر اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ رشید صاحب دراصل ایک مزاح نگار اور انشا پرداز ہیں ان کی انشا پردازی ان کے مزاحیہ مضامین سے علیحدہ نکال کر نہیں دیکھی جا سکتی اور ان کی مزاح نگاری بھی کبھی کبھار کی چیز نہیں ان کی ادبی شخصیت کا سب سے اہم پہلو ہے اس لئے سب سے پہلے ہمیں انھیں ایک مزاح نگار کی حیثیت سے دیکھنا چاہیئے۔

رشید صاحب نے جب ادبی دنیا میں قدم رکھا تو اکبر کا طوطی بول رہا تھا: اکبر "گریۂ ابر بہار اور خندۂ تیغ اصیل" دونوں کے بادشاہ تھے۔ ان کا مقصد محض زندگی

کے نشیب و فراز سے لطف لینا نہیں تھا اس نشیب و فراز کو ہموار کرنا بھی تھا اکبر کی ظرافت ان کے تمدن اور سماجی نقطۂ نظر کی آئینہ دار ہے ان کی ظرافت میں جان طنز سے اور طنز میں عظمت ایک سنجیدہ مقصد سے آتی ہے۔ نثر اور نظم دونوں میں اکبر کی تقلید ہوئی۔ ظفر علی خاں سید محفوظ علی۔ سلطان حیدر جوش۔ ظریف۔ عبد الماجد: غور سے دیکھئے تو اکبر کے پیرو ہیں۔ یہ کوئی معمولی بات نہیں کہ یہ سب جدید کے مقابلہ میں قدیم کی طرف مائل ہیں اور ان کی ظرافت کا وار سب سے زیادہ نئی چیزوں پر ہوتا ہے۔ ظرافت دراصل رومان کی ضد ہے۔ شاعر اور رومان پرست فرش میں عرش کی عظمت دیکھتا ہے۔ مزاح نگار عرش کو فرش کی سطح پر لے آتا ہے ایک کا مقصد پرواز ہے۔ دوسرے کا ٹانگ پکڑ کر گرانا۔ مزاح ایک نارمل انسان کی وہ عینک ہے جس سے وہ ہر حسن میں بدصورتی اور ہر بلندی میں پستی دیکھ لیتا ہے۔ حقائق کو یوں زیر و زبر کر کے، ہر نشیب کو فراز اور ہر فراز کو نشیب ثابت کر کے، مزاح نگار لطف زندگی میں اضافہ کرتا ہے وہ ذہنی صحت مندی کو زندگی میں اس کو اصلی جگہ دلواتا ہے اس لئے اچھی اور وسیع ظرافت ایک بڑی دولت ہے انسان جب اپنی بعض کمزوریوں پر ہنس لیتا ہے تو وہ ان کی اصلاح بھی کر لیتا ہے طنز کا نشتر علاج کے لئے بھی استعمال ہوتا ہے اس لئے طنز اور ظرافت شروع سے محض تفریح کی ادب نہیں رہے۔ اس سے بہت زیادہ رہے ہے۔ اکبر سے لیکر رشید صدیقی تک ہمیں اچھے اچھے مزاح نگار ملتے ہیں مگر غور سے دیکھئے تو ان میں یکسانیت بہت زیادہ ہے۔ وہی نئی نسل کا نوجوان، وہی شوخ اور تعلیم یافتہ اور آزاد لڑکی وہی مشر قیمت کا قصیدہ وہی مغربیت کی ہجو ان میں اکبر کے سوا ہر شخص طنز نگار پہلے ہے مزاح نگار بعد میں۔ اکبر کی عظمت کا ثبوت یہ ہے کہ وہ باوجود ایک گہرے طنز یاتی مقصد کے ادھر اُدھر کی باتوں پر بھی ہنس لیتے ہیں۔ اکبر کے بعد اس خصوصیت میں ان کے شریک رشید صدیقی ہیں۔

رشید صاحب کے نام کے ساتھ ہمارے ذہن میں فوراً پطرس فرحت اللہ اور فلک پیما آتے ہیں۔ دوسرے مزاح نگار اس درجہ میں نہیں آسکتے پطرس کے مضامین اپنی لطیف ہلکی پھلکی، بے ساختہ اور بہترین ظرافت کی وجہ سے یادگار رہیں گے۔ انھوں نے خالص ظرافت کی بہترین مثالیں پیش کی ہیں۔ مغرب کا اثر ان کے یہاں ایک ایسے عالمگیر رنگ میں ظاہر ہوتا ہے جو ذرا بھی گراں نہیں گزرتا اور نہ ترجمہ یا نقالی معلوم ہوتا ہے مگر انصاف یہ ہے۔

کہ پطرس کی یہ طالب علمی کی مشق جسے بعد میں خود پطرس نے بھلا دیا بہت زیادہ تعریف کے قابل نہیں ہے ورنہ اُردو ادب کے معیار کے متعلق کوئی اچھی رائے قائم کی ہی نہ جا سکے گی۔ فرحت اللہ بیگ نے نذیر احمد کی کہانی یادگار مشاعرہ، ایک وصیت کی تعمیل اور شروع کے بعض مضامین میں ایک بزم اور نازک فنی شعور اور شگفتہ، شاداب اور متبسم طرز سے پہلے اپنی طرف متوجہ کیا۔ ان کی تمن کاری کی وجہ سے ان کے نقش اور بھی نازک اور ان کی مینا کاری اور بھی بھلی معلوم ہوئی۔ مگر فرحت اللہ بیگ میں ذہنی عنصر کی کمی ان کو اچھا مزاح نگار رہنے دیتی ہے۔ بڑا مزاح نگار نہیں بننے دیتی صرف فلک پیما ایسے ہیں جو اُردو کے بڑے مزاح نگاروں میں شامل کئے جا سکتے ہیں۔ فلک پیما کے یہاں ذہنی عظمت، شوخی، حاضر جوابی اور ہمہ گیری اس طرح مل گئی ہیں کہ ان کے مضامین انبساط کا ایک خزانہ بن گئے ہیں۔ خیال انگیز ظرافت یا تو ان کے یہاں ملتی ہے یا رشید صدیقی کے یہاں۔ دونوں میں ذہنی عنصر مشترک ہے اور یہی خیال انگیزی کا باعث ہے۔ پھر بھی فلک پیما کے طرز میں تکلف ہے۔ وہ روانی نہیں ہے جو رشید صاحب کا جوہر ہے۔

ہمارے نقادوں نے ابھی تک رشید صدیقی کی مزاح نگاری کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ ان پر جو اعتراضات کئے جاتے ہیں وہ طفلانہ ہیں۔ ان کے مضامین اقلیدس کی شکلوں کی طرح کسی مسئلہ کو ثابت کرنے کے لئے نہیں ہوتے یہ دراصل مضامین ہیں۔ ان میں آزادی کے ساتھ خالص شخصی اور انفرادی نقطۂ نظر سے کسی مسئلہ پر اظہار خیال ہوتا ہے۔ ان کا بہکنا ہی ان کا آرٹ ہے۔ ان کے نشاۃ ہے۔ ان کا موضوع سے اِدھر اُدھر جانا، ان کا بیچ میں لمبی لمبی فلسفیانہ بحثیں چھیڑ دینا یا دیہاتوں کے قصے سانا ایک خاص مقصد کے ماتحت ہوتا ہے۔ مقامی رنگ کی وجہ سے ان کی مقبولیت کم ہو سکتی ہے مگر ان کی تصویریں کتنی صاف اور روشن کتنی اجلی اور کتنی نظر فریب ہوتی ہیں۔ علی گڈھ کو مقبول بناتے ہیں، اس کی اچھی، دلچسپ اور معقول باتوں کو عام کرنے میں رشید صاحب کا بہت بڑا حصہ ہے علی گڈھ نے انھیں جو کچھ دیا تھا اس سے بہت زیادہ انھوں نے علی گڈھ کے گرد اپنے سارے مضامین لکھ کر علیگڈھ کو دیا ہے یہ علی گڈھ کا بہترین پروپیگنڈا ہے۔ رشید صاحب کے مضامین میں اپنی قابلیت یا بیوی کے حسن و ذہانت کا پروپیگنڈا نہیں ملے گا۔ خود تو وہ اکثر مذہبیت پر قانع ہیں لیکن زندگی اور ادب کے بعض مسائل پر اظہار خیال کیلئے

الیفیس مرشد، حاجی بغلول، قاضی جلال الدین کے قصے سناتے پڑھتے ہیں رشید صاحب زندگی کے عام واقعات کو ایک خاص ادبی رنگ میں اور اکثر ادبی اور علمی اصطلاحوں میں بیان کرتے ہیں۔ ان کے مضامین سے پورا پورا لطف اٹھانے کے لئے یقیناً ایک اچھا ادبی ذوق اور اپنے ادبی سرمائے سے اچھی خاصی واقفیت ضروری ہے ان کا آرٹ بلیغ فقروں اور دلچسپ اشاروں، شوخ رنگوں اور گہری باتوں کا آرٹ ہے (PARADOX) یا قول محال سے انھوں نے بڑا کام لیا ہے۔ اسکر وائلڈ اور چسٹرٹن سے یوں بھی وہ کافی متاثر ہیں مگر یہ ان کی ادبیت کا صرف ایک پہلو ہے میں نے ایک دفعہ ظرافت سے زیادہ ان کے یہاں طنز پر زور دیا تھا۔ لیکن اب اس رائے میں ترمیم کی ضرورت ہے۔ رشید صاحب کی ظرافت میں جان طنز سے آتی ہے مگر وہ ایک مزاح نگار پہلے ہیں طنز نگار بعد میں رشید صاحب کی ظرافت کا کوئی مقصد نہیں اگر ہے تو خوشدلی بہادری اور شرافت کا پرچار۔ انھوں نے اگرچہ بعض رجحانات یا نئے میلانات پر بار بار طنز کی ہے مگر یہ طنز جذباتی ہے۔ اس میں گہرائی نہیں ہے ان کے ایسے مضامین میں مولانا عبد الماجد کے اثر سے خطابیت زیادہ آگئی ہے۔
ان کے بہترین مضامین مضامین رشید میں ملتے ہیں خنداں میں نہیں۔ اگرچہ خنداں کے بعض مضمون مثلاً اڈیٹر، لیڈر، بابو، بہرا بجر دان کے کارنامے ہیں اور کانفرنسوں عدالتوں اور کونسلوں پر بھی انھوں نے بڑی اچھی طنز کی ہے۔ میرے خیال میں ان کا بہترین مضمون وہ ہے جو "اپنی یاد میں" علی گڑھ میگزین میں چھپا ہے۔ اس میں مصرع طرح ریڈیو ہی کا ہے مگر نظم آزاد ہے۔

مضامین رشید میں مقامی رنگ زیادہ ہے اور خنداں میں کم۔ خنداں کے عنوانات میں بڑا تنوع ہے اور اس سے رشید صاحب کے ذہن کی وسعت اور فن کی قدرت دونوں کا اظہار ہوتا ہے مگر پھر بھی میرا خیال ہے کہ ریڈیو پر تقریروں نے رشید صاحب کو فائدہ کم پہونچا یا نقصان زیادہ۔ ظرافت کا آرٹ آزاد ہے۔ یہ اپنے جرگ میں زیادہ پابندیاں قبول نہیں کرتا خصوصاً وہ پابندیاں جن کا ریڈیو پر خیال رکھنا پڑتا ہے۔ سیاست شجر ممنوعہ ہے مذہب پر ذرا بھی کھلی ہوئی چوٹ ہوئی اور دل آزاری ہو گئی عورت کے ساتھ ذرا بھی کھل کھیلنا حرام ہے۔ اتفاق سے یہی وہ عنوانات ہیں جن میں مزاح نگار (بلکہ ہر شاعر و ادیب) زندگی کے حقائق کو بندھے ٹکے عنوانات سے دیکھنے کے بجائے نئے پہلوؤں سے

دیکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ رشید صاحب کے ان مضامین میں جو ریڈیو پر نشر ہوئے مقامی رنگ بہت کم ہے اور یہ اچھی بات ہے مگر ان کا وہ آرٹ جو پہلے ہی اشاروں کا آرٹ تھا اور کنایاتی ہو گیا۔ حکومت جب کسی تحریک کو دبانا چاہتی ہے تو وہ انڈر گراؤنڈ (UNDER GROUND) چلی جاتی ہے۔ یہی حال ادب کا ہے ادیب اپنے تاثرات تو بیان کرتا ہی ہے صاف صاف نہیں کہہ سکتا تو پردے پردے میں کہتا ہے مگر اسلوب کے لیے یہ حجابات اچھے نہیں ہوتے پھر ریڈیو کا کوئی تسلی بخش معیار نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تقریروں سے کہ مشاعروں اور ڈراموں تک ریڈیو نے ادبی معیار کو بلند نہیں کیا پست کیا ہے اور ادیبوں کو بجائے فائدہ پہونچانے کے نقصان پہونچایا ہے فرمائشی ادب بڑا ادب ذرا کم ہی ہوتا ہے۔

مگر رشید صدیقی کی مزاح نگاری صرف مضامین رشیدہ اور خنداں ہی میں نہیں ان کی تمام تصانیف میں جھلکتی ہے "طنزیات و مضحکات" میں طنز و ظرافت پر تنقید ہے "کتاب فرمائش پر لکھی گئی اور فہمائش پر ختم ہوئی"۔ مگر اس میں بھی مختلف لکھنے والوں پر تبصرے ایک مخصوص انداز میں ہیں۔ سید محفوظ علی نے کبھی اپنے نام سے مضمون نہیں لکھے ان کے متعلق لکھتے ہیں کہ وہ ہمیشہ انداز قد سے پہچانے گئے "گنجہائے گراں مایہ" اور ذاکر صاحب تو بڑے مرقعے ہیں لیکن شیخ نیازی جو بچوں کے لئے لکھی گئی ہے اور الغیض کے ایک بچے کی تصویر ہے ظرافت سے خالی نہیں مگر بعض لحاظ سے ان کے خطوط بہت اہم ہیں جو ابھی منظر عام پر نہیں آئے لیکن جن میں بے ساختہ بے تکلف اور بے محابا ظرافت کے بڑے اچھے اچھے نمونے ملتے ہیں۔ انھوں نے خود کسی جگہ لکھا ہے کہ "خط لکھ کر انھوں نے بڑے بڑے کام نکالے ہیں"۔ ابھی حال ہی میں علی گڑھ میں ایک نیا دور شروع ہوا اس کے متعلق اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں "علیگڈھ بھی عجیب جگہ ہے یہاں اونٹ کروٹ نہیں لیتا کروٹ اونٹ کا انتخاب کرتی ہے"۔ اس بلیغ جملے میں ایک پوری داستان پوشیدہ ہے۔

رشید صدیقی موجودہ دور کے سب سے بڑے مزاح نگار ہیں پطرس کی اٹھان ایسی تھی کہ وہ بہت آگے جا سکتے تھے مگر پطرس کے یہاں سب کچھ ہے ادب اور فن سے عشق اس کا احترام اس کی خاطر ریاضت نہیں ہے۔ ادب ان کی تفریح ہے اور بس۔ نہلک پیما بہت اچھے لکھنے والے ہیں۔ اور ذہنی چمک دمک کے لحاظ سے کسی سے کم نہیں، مگر وہ حاضر جوابی تیزی اور طراری پر قانع ہو جاتے ہیں نوجوانوں میں کرشن چندر اور کنہیا لال

کپور بھی اس برادری میں آسکتے ہیں خصوصاً کپور طنز کا بڑا اچھا سلیقہ رکھتے ہیں اور ان کا مضمون "غالب ترقی پسند شعرا کی محفل میں" پیروڈی کی بڑی اچھی مثال ہے۔ مگر ان میں جو صوبجاتی عصبیت ہے وہ ان کے لئے خطرہ ہے اچھا لکھنے والا اپنے آپ کو خانوں میں نہیں بانٹتا۔ ظرافت کرشن چندر کا کبھی کبھار کا مشغلہ ہے اور ادبی شہر میں کبھی کبھار کے شغلوں پہ ذرا کم ہی عطا کی جاتی ہیں۔ ظرافت کے بعد رشید صدیقی کی مرقع نگاری کی اہمیت ہے۔ مرقعے یا خاکے ہمیں اس سے پہلے بھی ملتے ہیں۔ عبدالحق کے "چند ہم عصر" اور سوانح حسن حسرت کی "مردم دیدہ" دونوں کتابیں رشید صاحب کی گنج ہائے گراں مایہ سے پہلے شائع ہو چکی تھیں۔

ہمارے ادب میں شخصیت کا احساس بیسویں صدی کے شروع سے ہی ملنے لگتا ہے۔ اور تنقیدوں میں جا بجا شخصیت کی جھلک بھی ملتی ہے خود آزاد نے "آبحیات" میں دراصل اردو شاعری کی تاریخ نہیں اردو شاعروں کا ایک نگار خانہ پیش کیا ہے انھوں نے اپنے جادو نگار قلم سے تصویروں میں جان ڈال دی ہے اور پرانے شاعروں کو زندہ کر دکھایا ہے وہ فضا کے بادشاہ ہیں ان کی کئی تصویریں صحیح نہیں ہیں اور وہ ہر تصویر کے حسن و قبح پر داد دینے کے لئے ہر وقت آمادہ رہتے ہیں آزاد فضا میں آزاد مصوری ان کے بس کی نہیں تھی مولوی عبدالحق کے "چند ہم عصر" میں جو مضامین ہیں ان میں یکسانیت نہیں ہے کچھ تنقیدوں کے سلسلے میں ہیں۔ کچھ خط کچھ متفرق مضامین ہیں پھر بھی ان میں مرقع نگاری کا ایک بلند معیار ہے۔ عبدالحق ایک غائر نظر رکھتے ہیں اور زندگی کی بعض بڑی قدروں پر ایمان۔ انھوں نے حالی، راس مسعود، نور خاں اور گرامی کی بڑی اچھی تصویریں پیش کی ہیں۔ انھوں نے محمد علی کی شخصیت سے مرعوب ہونے کے بجائے اس کا بڑا اچھا تجزیہ کیا ہے گلیشر سے تشبیہ محمد علی کے لئے موزوں ہے۔ دونوں میں عظمت ہے اور دونوں میں خطرہ بھی ہے۔ رشید صدیقی کا چھوٹا سا جو مضمون محمد علی پر ہے اس کا مقابلہ اس مضمون سے کیجئے تو دونوں کی کردار نگاری / سیرت نگاری اور مرقع نگاری کی خصوصیت واضح ہو جائے گی۔

رشید صاحب کے مضمون سے محمد علی کی عظمت کا نقش ذہن پر بیٹھ جاتا ہے مگر محمد علی واضح طور پر سامنے نہیں آتے یہ محمد علی کی شخصیت کا مرقع نہیں شخصیت کے جادو کا اعتراف ہے لیکن گنج ہائے گراں مایہ میں جو دوسری تصویریں ہیں وہ اتنی روشن، واضح، پُر اثر اور دلکش ہیں کہ ان سے ہمارے ادب میں ایک قابل قدر اضافہ ہوتا ہے ان کے متعلق چند باتیں

کہنا ضروری ہے۔

یہ مضامین بعض بزرگوں اور دوستوں کی یاد میں لکھے گئے ہیں۔ موت نے ان کی یاد کو عزیز بھی بنا دیا ہے اور گران قدر بھی۔ رشید صاحب یوں ہی خاصے ہیرو پرست ہیں شخصیت کے جادو سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتے۔ شخصیتیں ایسی ہیں جو اپنے اپنے حلقہ میں آفتاب و ماہتاب ہیں اور جن سے رشید صاحب خاصے قریب رہے ہیں مثلاً مولانا سلیمان اشرف کو لیجیے جنہوں نے علیگڑھ میں فقیری میں شاہی کی مولانا دینیات کے شعبے کے صدر تھے بظاہر انکو ایک زاہد خشک ہونا چاہیئے تھا مگر وہ بڑے زندہ دل، باغ و بہار، وضعدار، نفاست پسند۔ خوش پوش۔ خوش فکر اور آن بان کے آدمی تھے ان کی بعض خصوصیات تھیں جن کی وجہ سے وہ اپنی ذات سے ایک انجمن ہو گئے تھے۔ وہ سوائے بعض مخصوص نیاز مندوں کے کسی سے ملتے نہیں جاتے تھے۔ کسی سے مرعوب نہیں ہوتے تھے یونیورسٹی کے ملازم ہوتے ہوئے بھی کسی افسر کو خاطر میں نہیں لاتے تھے۔ ان کے حلقہ میں سب ان کی جنبش ابرو کے منتظر رہتے تھے۔ ان کی بات چیت میں بڑا طنطنہ۔ ان کی آواز میں بڑا رعب داب اور ان کی طرز معاشرت میں بڑا ستھرا پن تھا۔ رشید صاحب نے اپنے مضمون میں ان کی وضعداری ذوق، علمیت، طلاقت لسانی اور شاہانہ مزاج پر زور دیا ہے ان کے مقابلہ میں مولانا ابوبکر کی شخصیت ہے یہ علی گڈھ میں ناظم دینیات تھے۔ دوسرے امور مذہبی کے علاوہ نماز پڑھانا بھی ان کا کام تھا۔ مولانا ابوبکر کے خلوص محبت۔ جوش خدمت ان کے ادبی ذوق۔ ان کی مہمان نوازی کا رشید صاحب نے ایسے لہجے میں ذکر کیا ہے کہ انسان کا دل پگھل جائے۔ رشید صاحب ان دونوں بظاہر متضاد شخصیتوں سے یکساں متاثر ہیں۔ لیکن وہ مولانا سلیمان اشرف سے زیادہ مرعوب ہیں۔ حالانکہ غور سے دیکھا جائے تو مولانا سلیمان اشرف کے یہاں علم کا جلال ہے یا اقبال کے الفاظ میں فقر کے انداز ملوکانہ ہیں ان کے کردار میں بر ہمنیت ہے۔ ان میں اپنے علم۔ اپنے ذوق۔ اپنی بلندی کا غرور ہے۔ مولانا ابوبکر میں اپنے علم، اپنے خلوص اپنی خدمت پر اعتقاد ہے ان میں خدمت کا ولولہ ہے اسلامی شان مولانا ابوبکر میں زیادہ ہے۔ سلیمان اشرف کا کردار چینی کے نادر برتن کا سا ہے جس کی ملدت سب کچھ ہے مولانا ابوبکر کے کردار میں افادیت اور خدمت حُسن ہے اور حُسن افادیت اصغر کی شخصیت، حسن خیال اور حسن عمل کی جنت ہے الیڈن انسانوں میں سے ہیں جو مشہور نہیں مگر جو ہر شخص کے کام آتے ہیں جن کے پاس دنیوی خزانہ زیادہ نہیں مگر جن کا دل انسانی ہمدردی سے لبریز ہے جو اپنی محبت کی دولت بے دریغ لٹاتے ہیں ان کی یاد ثواب ہے اور ان کی تصویر پیش کر کے رشید صاحب نے ان کا قرض ادا کرنے کی کوشش کی ہے۔

مولانا احسن شعر تو معمولی کہتے تھے مگر انسان بڑے کڑھے ہوئے اور سلجھے ہوئے تھے انھیں ادب و ورفع

سے عشق تھا انھوں نے فن کو حسن بنانے کی پوری کوشش کی تھی۔ یہ ہیں وہ خاص خاص شخصیتیں جن سے رشید صاحب متاثر ہوئے ہیں اور غور سے دیکھئے تو رشید صاحب دوسروں میں انھیں چیزوں کو دیکھتے اور دکھاتے ہیں جو خود ان کی شخصیت میں کہیں نہ کہیں ملتی ہیں۔ گنجہائے گراں مایہ اردو کے تعلمی مرقعوں میں ایک قابل قدر اضافہ ہے مگر اس میں شخصیت پر عقیدت کا غلاف پڑا ہوا ہے شخصیت کی بے لاگ تنقید نہیں ہے اردو میں ایسے جیتے جاگتے مرقعے بھی نہیں لکھے گئے ہیں۔ ان کے مقابلہ میں چراغ حسن حسرت محمد سرور۔ شوکت تھانوی اور دوسرے معاصرین کی کوششیں کم درجہ کی رہجاتی ہیں۔

رشید صاحب کی مرقع نگاری کا تذکرہ ,,ذاکر صاحب،، کے بغیر نامکمل رہ جائے گا۔ ذاکر صاحب رشید ہی صاحب کے مرشد نہیں، ہندوستان کی علمی، تعلیمی، تہذیبی اور ادبی فضا کے ایک درخشاں ستارے بھی ہیں۔ اپنی ذہنی عظمت اور اپنے کردار کی استواری اپنے خلوص اور اپنی علمی و عملی صلاحیتوں کی وجہ سے وہ جدید ہندوستان میں امتیازی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہاں صرف شخصیت ہی کا جادو نہیں کردار کی عظمت بھی جلوہ گر ہے۔ رشید صاحب نے بالکل صحیح لکھا ہے، کہ اگر ذاکر صاحب کا کوئی معمولی دوست یہ فرمائش کر دیتا کہ میرے لئے ایک مرغی لینے آیئے گا تو وہ یقیناً مرغی بغل میں دابے ہوئے قصر بکھنگم سے گذرتے۔ اکابر پارلیمنٹ اور دلیاں شور غ وشنگٹ سے بے جھجک ہیتے لوٹتے ریل یا ہوائی جہاز کے اسٹیشن پر پہونچ جاتے۔ ان کا یہ فیصلہ بھی صحیح ہے کہ ,,لڑائی ایٹم بم کی اجارہ داری میں اتنی نہیں ہے جتنی مرغی سے شرمندہ نہ ہونے میں،،۔ لیکن ذاکر صاحب کی عظمت کا راز محض دوست کا دل رکھنے میں نہیں قوم کی آبرو رکھنے میں ہے ان کا کمال یہ ہے کہ وہ دونوں فرائض سے اچھی طرح عہدہ برآ ہوتے ہیں لیکن دوست کا دل رکھنے سے قوم کی آبرو رکھنا زیادہ ضروری ہے۔ رشید صاحب نے اس بات پر توجہ نہیں کی ذاکر صاحب کی شخصیت کی عظمت محض ان کی ذہانت خلوص تقریر و تحریر کے کمال، علم و عمل کی صلاحیت، زندگی اور زندہ دلی میں نہیں، ان کی ایک نصب العین کی تلاش اور اس تلاش کے لئے وقف ہو جانے میں ہے۔ ذاکر صاحب کی زندگی ایک خیال کو عمل ایک تصویر کو تحریک ایک عقیدہ کو فلسفہ زندگی کے ایک خواب کو حقیقت بنانے سے عبارت ہے۔ ان کی شخصیت میں جو رنگینی ہے وہ ان کے خون جگر سے آئی ہے ان کے نفس کی گرمی اور ان کے خیالوں کی لالہ کاری سے عبارت ہے۔ رشید صاحب نے اس چیز کی طرف بھی اشارہ کیے ہے مگر رشید صاحب بنیادی تعلیمی اسکیم کی تشکیل کو سوت کپاس لڑکوں کی عمر، گلی ڈنڈے کی بحث سے زیادہ اہمیت نہیں دیتے ایک ایسے قومی نظام کی پہلی تشکیل جس کے انقلابی امکانات اب جاکر تسلیم کئے جارہے ہیں اور جس نے ذاکر صاحب کی شہرت کو عالمگیر بنا دیا ہے۔ کتاب میں خدائی خوار دن اور حق

بھٹوائے ہوئے لوگوں کے مجمع سے یاد کی گئی ہے۔ یہ ضروری ہے کہ زندگی میں تفریح کی بھی ضرورت ہوتی ہے مگر ذاکر صاحب کے بیان میں اس تاریخی موقع کی تصویر جو ملک کے تعلیمی نظام کو بدلنے اور آنے والی نسلوں کو ایک قومی دولت قرار دینے کی وجہ سے انقلابی ہے اور زیادہ واضح اور نمایاں اور ڈرامائی ہونی چاہئے تھی لیکن کتاب کا اسلوب ایسا پختہ رواں اور نکھرا ہوا ہے کہ اسلوب کی دنیا میں اس کی بڑی اہمیت ہوسکتی ہے۔ رشید صاحب کے اسلوب میں جذباتیت بھی ہے اور خطابت بھی مگر اس کے ساتھ ساتھ ایک خاص سوز و گداز ہے جس کی وجہ سے یہ سستی جذباتیت اور صحافتی خطابت سے بلند ہو جاتا ہے مزاح نگاری کی وجہ سے اس اسلوب کی گرمی، عظمت اور رفعت پر نظر کم جاتی تھی اس کی ادبیت نے اسے اور گوارا بنا دیا ہے اور بعض موزوں تشبیہات کی وجہ سے اس میں اور بھی جان پڑ جاتی ہے ان کے اسلوب کی عظمت و رفعت اور اس کی دل نشینی و دل آسانی مضامین رشید، گنجہائے گراں مایہ اور ذاکر صاحب میں نمایاں ہے ان کا طرز کام کی بات کا نہیں مزے کی بات کا ہے ان کی زبان میں کہیں کہیں فارسیت بہت زیادہ ہے وہ بھی ذاکر صاحب کی طرح "قاری کی توجہ کو اپنے الفاظ اور خیال کی تازگی و توانائی سے تب و تاب دیتے رہتے ہیں"۔ اس لئے کہیں کہیں ان کی تحریر میں ابہام پیدا ہو جاتا ہے اور الفاظ کے طلسم میں معنی کی تلاش مشکل ہو جاتی ہے ان کے اسلوب میں ایک خاص شعریت ہے۔ اس میں خشکی کا کہیں پتہ نہیں۔ اس میں کہیں کہیں ایک ایسا درد و کرب چھپا ہوا ہے کہ انسان متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا اس اسلوب میں حکیمانہ نکتہ سنجی بھی ہے اور شاعرانہ لطف و انبساط بھی۔ اس کی بلاغت اور تاثیر میں کسی قسم کا شبہ نہیں کیا جاسکتا۔ رشید صاحب کی تنقیدوں کے متعلق میں پہلے ہی رائے ظاہر کرچکا ہوں۔ رشید صاحب نظریوں، ادبی اداروں اور تحریکوں کے بہت اچھے نباض ہیں وہ طائرانہ نظر ڈالتے ہیں۔ جزئیات پر زیادہ توجہ نہیں کرتے وہ جزئیات سے زیادہ دلچسپی نہیں رکھتے۔ وہ انیسویں صدی کے ادب پر بڑی اچھی نظر رکھتے ہیں وہ علی گڑھ کی چھوٹی دنیا میں رہنے کی وجہ سے بعض اوقات ان نت نئے انکشافات اور انقلابات کو نہیں سمجھ پاتے جو آج کل ہو رہے ہیں اور جن کی وجہ سے موجودہ عہد کے انسان کی کایا پلٹ ہوگئی ہے اور وہ یقین اور بے یقینی کے درمیان ڈانوانڈول ہو رہا ہے اس آتش نمرود کا نظارہ رشید صاحب نے ذرا دور سے کیا ہے حالانکہ جو لوگ اس میں کود پڑتے ہیں ان کے لئے یہ آگ گلزار بن جاتی ہے۔ رشید صاحب کا مزاج دراصل اس دور میں بن چکا تھا جس کے درخشاں ستارے سجاد حیدر، سجاد انصاری اور بانگ درا کے اقبال تھے۔ چونکہ وہ زندگی میں بعض اخلاقی قدروں پر ایمان رکھتے ہیں اور شرافت، خوش دلی اور بہادری کو حرز جاں بنائے ہوئے ہیں اس لئے وہ کسی عہد میں فرسودہ نہیں

ہو سکتے" یہاں یہ عرض ہے کہ وہ تلخی، حرماں نصیبی، حسن و یاس، شعور و لاشعور کی اس کشمکش بھی کا مزاج اعتدال اور بڑی جد و میوں، ہیجان اور بحران کو اپنے اندر جذب نہیں کر پاتے جو انھیں ہر دور کا نمائندہ بنا دے۔ رشید صاحب پر اقبال کا اثر اچھا نہیں ہوا ان کی مشرقیت اور گہری ہو گئی - ماضی کی دنیا ان کے لئے اور زیادہ اہم ہو گئی - علی گڑھ کی پرستش کے ساتھ ساتھ وہ انسانیت کی پرستش بھی کرتے رہے اور انھیں یہ دونوں چیزیں ایک نظر آئیں - حالانکہ یہاں انھوں نے ایک چھوٹی عبادت کی خاطر بڑی عبادت سے غفلت برتی پھر بھی اپنی نسل میں جو زیادہ تر خواص پرست، سرکار پرست اور جمال پرست ہے، جو محبت ہم سے کرتی ہے اور کام دشمنوں کے آتی ہے وہ اپنی انسانی دوستی، اخلاقی معیاروں پر ایمان عوام سے محبت و وابستگی، شرافت اور خدمت کی وجہ سے سب سے زیادہ ممتاز ہیں اور اس وجہ سے سب سے زیادہ بلند - ان کی پاکیزہ شخصیت جو دوسروں کے اندر اچھائی اور برائی کو ابھارتی ہے - ان کی خیال انگیز اور کیف آور ظرافت، جو دوسروں کے اندر اچھائی اور برائی کو ابھارتی ہے - ان کی خیال انگیز اور کیف آور ظرافت، جو نشہ بھی ہے اور ترشی بھی، ان کا پختہ رچا ہوا اور برگزیدہ اسلوب جس میں حسن بھی ہے۔ اور عظمت بھی ان کی وہ معصوم طبیعت جو دوسروں کی چھوٹی باتوں کو بھی بڑا بنا دیتی ہے۔ اور اپنی بڑائیوں کو بھی خاطر میں نہیں لاتی، غرض زندگی، انسانیت، تہذیب، اور اخلاقی صفات پر ان کا زبردست اعتقاد ہمارے لئے ایک قیمتی سرمایہ ہے اس سرمایہ سے ہم کبھی بے نیاز نہیں ہو سکتے ۔
